ગુજરાતી થિયેટરનો ઇતિહાસ

ભારત-ભૂમિ અને લોકો

ગુજરાતી થિયેટરનો ઇતિહાસ

હસમુખ બારાડી



નેશનલ બુક ટ્રસ્ટ, ઇન્ડિયા

ISBN 81-237-1995-7

1997 *(શક 1918)*

Gujarati Theatreno Itihas (*Gujarati*)

રૂ. **49.00**

પ્રકાશક : નિયામક, નેશનલ બુક ટ્રસ્ટ, ઇન્ડિયા,

એ-5, ગ્રીન પાર્ક, નવી દિલ્હી -110 016

અનુક્રમ

ચિત્ર-સૂચિ

પ્રસ્તાવના

ગુજરાતી થિયેટરની આ તવારીખ ત્રણ મુખ્ય અંગોમાં છે : જેને 'જૂની' રંગભૂમિ ગણાવાઈ છે એનો 1842થી દોઢ સૈકો, નવથિયેટરકર્મનાં 1922થી સિત્તેર વર્ષ અને એકાંકીલેખન-ભજવણીના 1871થી સવા સૈકાની તવારીખ. આ ત્રણેય અંગોને કોઈના 'સુવર્ણકાળ' કે અમુક-તમુક 'વાદના યુગ' તરીકે દર્શાવવાને બદલે, ભજવણી કે લેખનનાં કોઈ લક્ષણ/તત્ત્વ/વળાંક/અભિગમને કેન્દ્રમાં ગણી એના "સ્તબકો" પાડવામાં આવ્યા છે, દા.ત., "નટકેન્દ્રી", "તખ્તાપરકતા", "સર્જક મથામણ" વગેરે. આને પરિણામે એ સમયગાળામાં લેખનભજવણીમાં મુખ્યત્વે શું અને કેવું વલણ નિર્ણાયક હતું એ વધુ સ્પષ્ટ બન્યું છે. અલબત્ત, આ બધા સ્તબકો/ સમય-ગાળા ક્યાંક સમાંતર તો વળી કયાંક વિરોધાભાસે ચાલતા જણાયા છે; એવા સંજોગોમાં વધુ પ્રભાવક અભિગમને કેન્દ્રમાં ગણ્યો છે.

આપણે ત્યાંની રંગભૂમિના ઈતિહાસલેખનમાં આજેય અનેક મુશ્કેલીઓ છે; એ માટેના અનેક પ્રયત્નો (શ્રી મધુકર રાંદેરિયા "રંગભૂમિ ઈતિહાસ રેખાદર્શન" કે શ્રી રમણિક દલાલની રૂપરેખાઓ; અથવા નટો/ લેખકોનાં સંસ્મરણો દા.ત., પ્રાગજી ડોસા - "તખ્તો બોલે છે" કે રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ - "સ્મરણમંજરી" વગેરે) પૂરી માહિતી આપતાં નથી; એનાં લેખન-ભજવણીનાં એવાં વિવેચનો પણ થયાં નથી કે જેમાંથી વિગતો મળે. "તખ્તાલાયક" અને "સાહિત્યિક" નાટકોની જે સમજ (કે ગેરસમજ) પ્રવર્તી એને લીધે, અને સાહિત્ય તથા રંગભૂમિના સંબંધવિચ્છેદને પરિણામે પ્રકાશિત નાટકોનો સિલસિલાબંધ ઈતિહાસ/ અભ્યાસો મળે; પણ એથી એની ભજવણીનો ખ્યાલ નથી આવતો. આવા સંજોગોમાં ઉપલબ્ધ માહિતીને યથાતથ તારીખો તરીકે મૂકવાને બદલે એનું અર્થઘટન કરીને અભિગમો જુદા તારવવામાં આવ્યા છે.

કોઈ કલા – એમાંય રંગભૂમિ જેવી મંચનકલા તો ખાસ – સમાજવ્યાપી પ્રક્રિયાથી વિખૂટી ન જ ઘટે; અને એથી આ દોઢ સૈકાના થિયેટરના ઈતિહાસ (અને એમ તો 1842 પહેલાંના ત્રણેક દાયકા સહિત) ને સમાંતર રાજકીય, સામાજિક, નાટયવિચાર કે અન્ય મંચનકલાઓમાં શું બન્યું અને થિયેટરમાં એનો શો પ્રભાવ પડયો, કે ન પડયો, એ એકસાથે જોઈ શકાય તે હેતુથી, "સમાંતરોનો આલેખ" આ સાથે મૂકવામાં આવેલ છે. એ પણ 'થિયેટરની ઘટના' સમજવામાં સહાયરૂપ બનશે તો આનંદ થશે.

આ પુસ્તકની સામગ્રીમાં સહાયરૂપ બનનાર મારા અસંખ્ય માર્ગદર્શકો અને પુરોગામીઓનો આભારી છું; પુસ્તકની તૈયારીમાં મદદ કરી તેમાંના આટલા સહાયકો તો ખાસ—હિમાંશુ કુંડલિયા, મન્વીતા બારાડી, જ્યોતિ, પ્રીતિ અને ભીખેશ ભટ્ટ.

એના પ્રકાશનમાં રસ લેવા બદલ હું નૅશનલ બુક ટ્રસ્ટનો અત્યંત ઋણી છું. એના અધિકારીઓએ મારી સાથે ખૂબ ધીરજથી કામ કર્યું છે. એ સાર્થક બન્યું હશે તો મને આનંદ થશે.

દીનાબેન હસમુખ બારાડી

પ્રકરણ 1

પૂર્વપરંપરા

લોકકેન્દ્રી નાટયરૂપો

ભવાઈના ઉદ્‌ભવ અંગે રોમાંચક અને રંગદર્શી પ્રસંગ ગુજરાતના આ પરંપરિત (લોક) નાટયના કેટલાંક તત્ત્વો તરફ આંગળી ચીંધી આપે છે. કહેવાય છે કે અલાઉદ્દીન ખિલજીના ગુજરાતમાં ચડી આવેલા સરદાર જહાનરોઝ ના સકંજામાંથી હેમાળા પટેલ નામના પાટીદાર મિત્રની રૂપવાન-ગુણવાન કન્યા ગંગાને છોડાવવા માટે અસાઈત ઠાકરે, પોતે બ્રાહ્મણ હોવા છતાં એ પોતાની જ દીકરી છે એવું સાબિત કરવાની સરદારની શરત પૂરી કરવા, પાટીદાર કન્યા સાથે એકભાણે ભોજન લીધું. કન્યાને તો મુક્તિ મળી, પણ ઠાકરની નાતે અસાઈતને વટલાયેલા જાહેર કરી નાત બહાર મૂકયા. ત્રણ પુત્રો સહિતના કુટુંબને લઈને અસાઈત સિધ્ધપુર છોડી ઊંઝા આવ્યા. ઋણી હેમાળા પટેલે અસાઈતને જમીન આપી અને કડવા પાટીદારની સમસ્ત જ્ઞાતિ તરફથી તાંબાના પતરે વંશપરંપરાગત ચાલે એવા હકો લખી આપ્યા; એનું આજેય હજી પાલન થાય છે. અસાઈત ઠાકર કથાકાર અને સંગીતજ્ઞ તો હતા જ; એટલે એમણે એ પછીના જીવનકાળ દરમ્યાન પોતાના ત્રણ પુત્રોને સથવારે, ભવાઈના 35 શો રચવામાં ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું.

ગુજરાતની ભવાઈના ઉદ્‌ભવ વિશેની આ વાતની જેમ જ રાજસ્થાનમાં પણ એક દંતકથા પ્રવર્તે છે : અસાઈત બ્રાહ્મણની જગ્યાએ એમાં રજપૂતો અને જાટો લોક કલાકાર નાગોજીનો સામૂહિક બહિષ્કાર કરે છે, અને એને નગારું અને ઘૂંઘટ પકડાવી હાથમાં જાજમ આપી "ભાંડ-ભવાઈ કરી પેટિયું રળી ખાવા" આદેશ આપે છે. આ નાગોજીના વંશજો અંબા અને શીતળા માતાના ભક્તો તરીકે પ્રવાસી નાટય મંડળીઓ રચી ગામેગામ રખડતા.

છસોએક વર્ષ પહેલાંની આ વાત છે. સામાજિક બહિષ્કાર ત્યારે અત્યંત મોટી સજા ગણાતી; અને એની સામે ટક્વા અને આવા બહિષ્કારોની અસંગતિ દર્શાવવા કલાકાર જે કરે, તે અસાઈતે અને નાગોજીએ કર્યું. પોતાનો બહિષ્કાર થવા છતાં કલાકારોએ કોઈ કોમનો વળતો બહિષ્કાર ન કર્યો. ઊલટું, લોકોનું મનોરંજન કર્યું. માનવ અને સમાજજીવનની વિસંગતિઓ તરફ ધ્યાન દોર્યું. અને પછી તો અનેક કોમોએ પોતપોતાની ભવાઈ પ્રણાલીઓ ઊભી કરી.

ચાચર

આ લોકનાટ્યપ્રકાર મંદિરના ચૉકમાં અંબામાની ભક્તિરૂપે ગીત-સંગીતની રમઝટે 'રમાતો' :

> ચાચર તહાં જાતર ભલી, જોત તણી ઝગમગ,
> ઘણા ગુણીજન રમી ગયા, તેના પગની રજ;
> ભવાઈ કરીએ ભક્તિથી, અંબા મોટી ઈશ,
> ઓછું અદૂકું બોલિયે, તો રખે ધરો તમે રીસ!

ભવની "વહી" – સંસારની વીતકકથા કે "ભાવ" (એટલે કે નટ) કે "ભાવન" (મધ્યકાલીન રચનાપ્રકાર); – કોઈપણ રીતે ભવાઈની વ્યુત્પત્તિ સમજાવાતી હોવા છતાં ભવાઈ લોકલક્ષી, લોકકેન્દ્રી નાટય-ઘટના છે. મંદિરનો ચૉક કે પંચાયત ઘરની સામેની ખુલ્લી જગ્યા ભવૈયાઓની 'ચાચર' (રમણભૂમિ) બને. એનાથી થોડે દૂર કાચી-પાકી ઓરડીમાં તેઓ વેશપરિધાન કરે, માટીનું કોડિયું પ્રગટે, દીવાલે કુમકુમનું ત્રિશૂલ દોરાય, અંબામાની ગરબી ગવાય, ગવૈયા-બજવૈયા ચાચરના એક ખૂણે બેસે, મશાલ પ્રગટે, ગામનાં આબાલવૃદ્ધોનું ટોળું જામે; નાટયવેદના સર્જક બ્રહ્માને પ્રતીકાત્મક કરતી બ્રહ્મમંડળની જગ્યા નિશ્ચિત થાય; એ પછી બ્રહ્મા અને દિગ્પાળોની જગ્યાએ દેવી અંબાને અંજલી આપતો વેશગોર કૂંડાળે પ્રદક્ષિણા કરે; અંધકાર ઉડાડતી મશાલો પ્રગટી ઊઠે ને પછી બજવૈયાઓ "દુંદાળા વિઘ્નહર ગણપતિ"નું આગમનગીત – "આવણું" ગાય. એકેએક પાત્રનાં ગીત, નૃત્ય, સંગીતમઢયાં આવણાં હોય. એ જ રીતે પાત્રોના પ્રવેશે રંગપટ્ટીનું કપડું આડું ધરે અને પછી હટાવી લેવાય. સ્રીવેશે પ્રવેશના નટો હાથમાં બે સળગતા કાકડા લઈને આવે, "ઝંડો" તો એના વાંસડા ઉપર સળગતી મશાલ લઈને આવે અને પોતાની રમણભૂમિને પ્રકાશે. . .

રાતના આઠ-નવ વાગ્યે શરૂ થતા ખેલ વહેલી સવાર સુધી ચાલે. ગણપતિની સ્તુતિ પછી બ્રાહ્મણ પૂજા કરે અને મોટે ભાગે મહાકાળીનો પ્રવેશ થાય. કોઈ મૂર્ખ વાણિયાને રજૂ કરતો અડવાનો વેશ ભજવે, તો કોઈ અલ્લાહની શોધમાં ફકીર બનતા "જુઠણનો વેશ" આદરે; "ઝંડો ઝૂલણ", "છેલાજી" કે "રામદેવ" જેવા વેશો અધરાત પછી જામે.

મૂળે લોકધર્મી નાટયરૂપ હોવા છતાં, સંગીત-નૃત્ય અને ગાયન-વાદનના વાચિકને લીધે ભવાઈમાં વિશિષ્ટ નાટ્યતત્ત્વો છે. મુદ્રા કે મુખભાવ માટે થતો અથવા અન્ય પરંપરિત નાટયરૂપોમાં હોય છે તેવો શૈલીપરક મેકઅપ ભવાઈમાં નથી. વેશભૂષામાં વિશિષ્ટતા છે : રાજપૂત પાત્રો લગભગ એકસરખો વેશ પહેરે, અને બધી જ સ્રીઓનાં પરિધાન પણ સરખાં હોય, સિવાય કે રાણીઓ સાજશણગાર વધારે કરે. મુસ્લિમ કે વણઝારા સ્રીઓ ઘરેણાંગાંઠાં ધારે.

પરંપરિત ભવાઈ નાટયરૂપ આખા ગામના સામાજિક-સાંસ્કૃતિક જીવનનું અવિભાજ્ય અંગ ગણાતું. ગામનો હજામ એમની મફત હજામત કરે, કુંભાર ઘડો આપે અને આશ્રયદાતા પટેલો મંડળીનું રસોડું માંડી આપે. અંબામાની બાધા રાખી હોય, તો ખાસ બોલાવેલી

મંડળીઓને માનઅકરામ અપાય.

મહદ્‌અંશે ભવાઈના અનેક વેશો લોકજીવન, સમાજ અને એમના આનંદોલ્લાસોને સ્પર્શતા હોવાથી આ નટો લોકોની જ ભાષા બોલે, તેમનાં જ ગીતો ગાય, તેમનો જ પોશાક પહેરે અને ચાચરના ચૉકમાં નાચે. મશાલને આછે થરકતે અજવાળે લોકોનાં દુઃખ-દર્દ, આશા-આકાંક્ષાઓ અને આનંદોલ્લાસો તત્કાલીન સંદર્ભમાં વિકસતાં-વિલાતાં જાય.

વિવિધ પ્રદેશોની ભાષા ગુજરાતની નાત-જાતોની સાક્ષી પૂરે; એનાથી જીવનરીતિઓ પરખાય—વાણિયા, બ્રાહ્મણ, પટેલ, સરાણિયા, રબારી—ટૂંકમાં "અઢારે વરણ" એમાં છતાં થાય. ભવાઈના નટો ભવાઈયા, નાયક, તરગાળા તરીકે પણ જાણીતા છે; સૌરાષ્ટ્રના નટો વ્યાસ તરીકે જાણીતા છે. એમાં પણ કોળી, ભવાયા, મુસ્લિમ અને તુરી-હરિજન ભવાયા પણ છે.

ભવાઈ - વેશો

વેશોમાં ગુજરાત બહારનાં લોકોની પણ વાત આવે – "ઝંડો ઝૂલણ"માં ઝંડો મુસ્લિમ સૈનિક ઉર્દૂ બોલે. "પુરબિયા"ના વેશમાં ઉત્તરપ્રદેશનાં પાત્રો ગુજરાતીમિશ્રિત હિન્દી બોલે, અને "વીકોસિયો" મારવાડી બોલે. દરજ્જો, નાત-જાત અને પ્રદેશ અનુસાર પાત્રની ભાષા હોય.

એકેએક વેશનાં રૂપમાળખાં જુદાં – "રામદેવનો વેશ" સાદો વર્ણનાત્મક છે, "ઝંડો-ઝૂલણ"માં નાટયાત્મકતા અને સ્પષ્ટ પાત્રાલેખન છે; હાલ ભજવાતા "જસમા ઓડણ"માં જૂની ગુજરાતી ધંધાદારી રંગભૂમિની અસર વર્તાય છે. વેશોનાં રૂપમાળખાં વેશ રચનાના તબક્કાઓ સૂચવે છે.

મોગલો સૂબાઓ દ્વારા ગુજરાત પર શાસન કરતા, ત્યારે અસાઈતે "ભવાઈ" રચી. અલાઉદ્દીન ખિલજીના સૈન્યે ગુજરાતને રોળી નાખ્યું હતું, પણ અસાઈતે ખુદ રચેલા વેશોમાં મોગલ શાસનની એટલી અસર નથી વર્તાતી; જોકે પછીના વેશોમાં એ દેખાય છે. મુસ્લિમ અધિકારીઓ કે સામાન્ય મુસ્લિમ લોકો કેટલાક વેશોમાં સીધા આવે છે. "ઝંડો-ઝૂલણ"માં ઊંઝાનો સૂબો વૃદ્ધ વાણિયાને પરણેલી રમતિયાળ યુવતી તેજાંના પ્રેમમાં પડે છે. "મિયાં-બીબી"ના વેશમાં સામાન્ય મુસ્લિમ છે; જ્યારે "સધરા જેસંગ" (સિદ્ધરાજ જયસિંહ) ના વેશમાં સોલંકી રાજવીની કથા છે. કાલકામાતા કે વિઘ્નહર ગણપતિના વેશથી જ ભવાઈના ખેલો આરંભાય; એવો જ [illegible]વિશેષ દેખાય "પતાઈ રાવલ"ના વેશમાં, જેમાં દેવી મા અંબા માનવરૂપે નવરાત્રિના ગરબા ગાવા આવે. રાજાની ગેરવર્તણૂકથી એ શાપ આપે, અને રાજ્યનું ખેદાનમેદાન નીકળી જાય. ખુદ અસાઈતે રચેલા મનાતા "રામદેવનો વેશ"માં ઊંડું તત્ત્વજ્ઞાન છે. એમાં જૈન પૂર્વસૂરિઓની સીધી અસર છે અને બાર બાણાવળીઓ, દેવી રાજવીઓ, રાજપૂત વંશાવળીઓનો ઉલ્લેખ આવે છે. કહે છે, કે આખો વેશ સાડા ત્રણ દિવસે પૂરો ભજવાઈ રહેતો. તો બાળવિવાહના દૂષણને નિર્દેશાય "કજોડાંનો વેશ"માં.

ભવાઈના વેશોમાં જાદુ અને અંગકસરતો પણ આવે; ગાગર અને થાળીઓ માથે મૂકીને

નચાય; તલવાર અને પટ્ટાબાજીઓ પણ ખેલાય. "મઠીનો વેશ" માં ઝૂંપડાનું મૉડેલ કમરે લઈને પણ નટ નાચે.

પાત્રપરિસ્થિતિ કે પ્રસંગને નિર્લેપભાવે કટાક્ષી શકાય એવું મહદ્ અંશે દરેક વેશમાં હોય; "ડાગલો" કે "વિદૂષક" પુરુષ અને સ્ત્રી વચ્ચે સંદેશાવાહક હોય, અને ભળતું-સળતું બોલી-ઉમેરી એ પ્રેક્ષકોનાં દિલ બહેલાવે. પંડિતાઈનો ડોળ કરતા મૂર્ખ "બ્રાહ્મણનો વેશ" કે "વાણિયાનો વેશ" માં સ્વતંત્ર કૉમિક પણ હોય. સમાજના ભદ્ર વર્ગના દંભી જીવનની એ રીતે ઠેકડી ઉડાવાતી.

આ વેશોમાં દુહા-કવિતા, ચોપાઈ, ચબોલા, સવૈયા વગેરે છંદો પ્રયોજાતા; અને સોહની, સોરઠા, આશાવરી, કલિંગડો, બિલાવલ, મેવાડો, ભૈરવી અને ગઝલના દેશી રાગોમાં એ ગવાતાં; ગરબા-ગરબી અને ભજન એમાં સુપેરે પ્રયોજાય. શ્વાસફૂંક લાંબું વાદ્ય - ભૂંગળ - એના સંગીતમાં કેન્દ્રસ્થાને છે. હાલ બીજાં વાદ્યોમાં તબલાં, પખવાજ, હાર્મોનિયમ અને કરતાલ વપરાય છે. અગાઉ લવાજ પણ વપરાતું. ભવૈયાઓની કડીઓ બજવૈયાઓ ફરી ઉચ્ચારે, જેથી નટોને આરામ મળે અને સમૂહગાન પ્રભાવક બને !

અસાઈત ઠાકોરે 360 વેશ રચ્યાનું મનાય છે, પણ એમાંની બચેલી અલ્પસંખ્ય કૃતિઓ પરંપરાગત નટોની સ્મૃતિમાં કે મંડળીઓના ચોપડામાં જ ઉપલબ્ધ છે. એનો લોકધર્મી અભિનય અને વાગ્વ્યાપાર "ભવાઈ રમાય" ત્યારે જ ઊપસે. કહે છે, કે એનીય બે અભિવ્યક્તિઓ હોય – બાળપણે રટેલી અને અનાયાસે રજૂ થતી એની વાણી વિશિષ્ટ હોય; અને સ્થાનિક વાતાવરણમાં દેશકાળ મુજબ પાત્રાનુવર્તી અભિનય-ઉમેરણમાં નટમુખે તત્ક્ષણ ઉદ્ભવે એ વાણી. એમાં નટ ભૂતકાળ અને વર્તમાનની રેખા ભૂસી નાંખી સ્થાનિક પ્રસંગો, પાત્રો અને પરિસ્થિતિ વિશે ટીકા-ટિપ્પણ કરતો, પ્રેક્ષકોને સંડોવતો, ગાતો-નાચતો જાય. "છેલબટાઉ" ના વેશનો એક નટ તો એના શબ્દેશબ્દની વાર્તા કરે; કેરળના કુડિયાટ્ટમ્‌ની જેમ, સમગ્ર વાચિકને આંગિકમાં ફેરવી નાખે.

પરંપરાની તવારીખ

ભવાઈ, સ્વાંગ, યક્ષગાન કે જાત્રા – બધા જ પરંપરિત (લોક)નાટ્યપ્રકારોનો આવો સંદર્ભ પણ છે :

ભરતનાટ્યશાસ્ત્રમાં જ બે નાટ્ય-પ્રવાહોનો ઉલ્લેખ છે : "એક, નાટ્યશાસ્ત્ર ખુદ; અને બીજો, ભરતનો શિષ્ય કોહલ "ઉત્તરતંત્ર" ના બીજા પ્રવાહની વાત કરે છે. નાટ્યશાસ્ત્ર વિશેની કાશ્મીરના અભિનવગુપ્ત દ્વારા થયેલી ટીકા "અભિનવભારતી" (દસમી સદી)માં આ "ઉત્તરતંત્ર" વિશે માહિતી મળે છે; જોકે આ "ઉત્તરતંત્ર" ખુદ આજે ઉપલબ્ધ નથી. અભિનવગુપ્તની ટીકામાં એ વિશે લખ્યું પણ છે. અભિનવગુપ્તે વર્ણવેલાં નાટ્યરૂપોની યાદીમાં 11મી સદીના રાજા ભોજે "શૃંગાર-પ્રકાશ" માં કેટલાંક નવાં નાટ્યરૂપો ઉમેરી એનાં

લક્ષણોની વિગતો આપી છે. આ રૂપો કદાચિત્ એના જ જીવનકાળમાં નષ્ટપ્રાય થયાં હોય.

13મી સદીમાં "ભાવપ્રકાશમ્"ના લેખક શારદાતનય રંગભૂમિ પર નાટકનાં ત્રીસ વિવિધ રૂપો જોયાનું ઉલ્લેખે છે. એમાંનાં દસ તો ભરત કહ્યાં રૂપકો છે. "અન્ય રૂપકો" તરીકે વીસ પ્રકારો એ ગણાવે છે : 'ટોતક', 'નાટિકા', 'ગોષ્ઠી', 'શિલ્પક', 'પ્રસ્થાનક', 'મલ્લિકા', 'દૃશ્યાવલી', 'પારિજાતક', 'રાસક', 'નાટય રાસક', 'પ્રેક્ષણક' વગેરે. દેશના વિવિધ ભાગોના અન્ય લેખકોએ પણ આમાંનાં કેટલાંક નાટયરૂપોનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. ખુદ અભિનવગુપ્તે પણ એને નૃત્તભેદ તરીકે ગણાવ્યાં હતાં. બારમી સદીમાં હેમચન્દ્રાચાર્યે એમને ગેયરૂપકો ગણાવ્યાં હતાં, અને એના શિષ્યો રામચન્દ્ર-ગુણચન્દ્રે "નાટયદર્પણ"માં 'અન્યાનિરૂપકાણિ' તરીકે ઉલ્લેખ્યાં છે. ચૌદમી સદીમાં બંગાળના વિશ્વનાથે સૌ પ્રથમ વખત એને ઉપરૂપક ગણાવ્યાં.

આંધ્રના પાલપુરીકી સોમનાથે દંડલી અને પેરણી નાટયરૂપોને "સૌરાષ્ટ્રની નાટયપ્રણાલી અનુસાર આ બધાં રૂપકોને ભજવવાં" એવું નોંધ્યું છે. એ જ વિસ્તારના જાય સેનાપતિએ "વૃત્તરત્નાવલિ"માં આ સઘળાં નાટયરૂપો વિશે વિગતો આપતાં, એ વખતે પ્રચલિત ચારણનૃત્તનો પણ ઉલ્લેખ કર્યો છે.

સોળમી સદીના રાજસ્થાનના મેવાડના રાણા કુંભકર્ણે ઉપર્યુક્ત સર્વ નાટયરૂપોની સાથે ડોંઘકનાં જે ગેય રૂપોનો ઉલ્લેખ કર્યો છે, તે પણ ચારણનૃત્તને મળતાં આવે છે. સૌરાષ્ટ્રમાં નૃત્ય વખતે માથા પર ઘૂંઘટ રાખવાની પ્રથા એમાં જાળવવાની હતી. આ ચારણો સૌરાષ્ટ્રમાંથી દક્ષિણમાં ગયા હોવાનું જણાય છે.

જુદા જુદા 'દેશો' (એટલે કે પ્રદેશો)માં પ્રચલિત હોવાને લીધે એ 'દેશી' કહેવાયા. એમાં નૃત્યાંશો, ગીત-સંગીત, છંદ જે તે પ્રદેશમાંથી ઉમેરાતાં. આ નાટયરૂપોમાં નૃત્ય અને સંગીત અવિભાજ્ય અંગ હતાં. શારદાતનયે વીસ નૃત્યભેદોને "પદાર્થાભિનયઃ ભાવાશ્રયઃ" તરીકે વર્ણવ્યા છે, જ્યારે રૂપકોને "વાક્યાર્થાભિનયો રસાત્મકઃ" હોવાનું એણે નોંધ્યું છે. એટલે કે પદના પ્રત્યેક શબ્દના ચતુરંગી અભિનયથી અભિવ્યક્ત થતો રસ જ બન્ને નાટયરૂપોનો અગત્યનો તફાવત છે. અલબત્ત બધાં નાટયરૂપો કંઈ ઉપરૂપકો ન હતાં, એમાંનાં કેટલાંક તો એક જ વ્યક્તિથી રજૂ થતાં નૃત્યરૂપકો હતાં.

કાલાંતે આ બીજી પેઢીનાં નાટયરૂપો વિવિધ પ્રદેશોને રાજ્યાશ્રય મળતાં રાજદરબારી મનોરંજન ગણાવા માંડયાં. એનાં સંગીત અને નૃત્યમાં જટિલતા અને શિષ્ટતા પ્રવેશતાં એનો જનસંપર્ક તૂટયો. જાહેર સ્થળોને બદલે એનું મંચન રાજદરબારી ખંડોમાં આરંભાયું, માત્ર એક પ્રેક્ષણકના અપવાદ સિવાય, – જે કદાચિત્ જાહેર ખુલ્લાં સ્થળોએ થતું અને પરિણામે સામાન્ય લોકોને પોતાના, પોતાના દ્વારા થતા, લોકનાટયરૂપની આવશ્યકતા સંતોષતું હતું.

આમ, ત્રીજા સ્તબક–પેઢી–નું આ નાટયરૂપ 14મી સદીમાં ઉત્તર ગુજરાત અને સૌરાષ્ટ્રમાં પહોંચેલું, તે ભવાઈરૂપે ઉદ્ભવે છે. રાસક, નાટયરાસક, હલિસક, ચારણનૃત્ત, દંડરાસક,

તાલરાસક, પ્રેક્ષણક, ભાણિકા, ચચ્ચરી વગેરે એ વિસ્તારમાં પ્રચલિત નાટયરૂપોમાંથી અસાઈત ઠાકરે ભવાઈ રચી હોવાં જોઈએ. એ વખતે ગુજરાતના રાજ્યશાસનમાં આવેલા મારવાડ અને માળવામાં પણ આ નાટયરૂપો ભજવાતાં હતાં. ભાષા, સંસ્કૃતિ અને વેપારવાણિજ્યનું પણ આ વિસ્તારોમાં આદાનપ્રદાન થતું હતું.

જૈન સાહિત્ય

11મી સદીથી ગુજરાતમાં સાહિત્ય બે તબક્કામાં વિકસી રહ્યું હતું. અનેક જૈન લેખકો તત્કાલીન ભદ્રવર્ગની ભાષા–સંસ્કૃત–માં રચનાઓ કરતા, અને એ પ્રવાહ લગભગ 18મી સદી સુધી જીવંત રહ્યો. રામચંદ્રનાં તો એવાં 11 નાટકો પણ જાણીતાં છે. ગુજરાતનાં વિવિધ ભાગોનાં મંદિરોમાં એની રજૂઆત થતી. અસાઈતના વતન સિદ્ધપુરની નજીક આવેલા અણહિલવાડ પાટણ–પાટનગર–માં થતી આ નાટયપ્રવૃત્તિથી અસાઈત વાકેફ હશે જ.

અનેક જૈનમુનિઓ લોકભાષા "જૂની ગુજરાતી"માં પણ લખતા. અંતિમ તીર્થંકર મહાવીરના આદેશ મુજબ જૈન ધર્મનો પ્રસાર લોકભાષામાં તેઓ કરતા. જૈન સૂરિઓના રાસ અને રાસઉની પ્રણાલી સુવિખ્યાત છે. લોકપ્રિય છંદ તત્કાલીન નર્તકીઓ ગાતી; તાળીઓ અને દાંડિયાનો ઉપયોગ નૃત્ય વખતે થતો. અસાઈત ઠાકરે ખુદ 'હંસાઉલી' નામે પવાડું લખ્યું હતું (ઈ. સ. 1361). આ કથાકાર ખુદ કથા કહેતો, સામાન્ય લોકોમાં હળતો-મળતો રહેતો. હાલના વડનગર અને તત્કાલીન નર્તપુરમાં પખવાજ અને સારંગી જેવાં તંતુવાદ્યો જાણીતાં હતાં.

આમ, મંદિરોમાં રજૂ થતાં સંસ્કૃત નાટકો અને રાજ્યાશ્રયી સંસ્કૃત સાહિત્ય એક બાજુ, તો બીજી બાજુ જૂની ગુજરાતીનું સાહિત્ય, રાસ અને દેશી નૃત્ય-સંગીતનાં રૂપો હતાં. ભવાઈના સંગીતકારોને અનુકૂળ વાતાવરણ હતું, અસાઈત ખુદ કથાકાર પ્રણાલીમાં ઊછર્યો હતો. અસાઈત ઠાકરે ભવાઈ નાટયરૂપમાં દેશી રાગો, લોકઢાળો અને લોકનૃત્યો ભાવાનુસાર પ્રયોજ્યાં. બીજા સ્તબકનાં નાટયરૂપોથી પણ તે એક ડગલું આગળ વધ્યો. વર્ણન અને સંવાદમાં એણે લોકધર્મી (શૈલીપરક, પણ વાસ્તવિક) શૈલી પ્રયોજી. 14મી સદીમાં દેશભરમાં આ લોકધર્મી વાક્નો ઉપયોગ થયો છે – યક્ષગાન, થેરુકુટ્ટુ, ભાગવત મેળા, રાસલીલા, ખ્યાલ, તમાશા, જાત્રા, અંકિયાનાટ વગેરેમાં.

આ ત્રીજા સ્તબકનાં નાટયરૂપોનું સર્વસામાન્ય લક્ષણ એ કે એ બધાં જ મંદિરોના ચાચરમાં કે શેરીગલીઓમાં રજૂ થતાં. કેટલાંક નાટયોના નામાભિધાનમાં જ એનો સંદર્ભ મળે – તમિલનાડુનું "થેરૂકુટ્ટુ" – થેરુ એટલે શેરી, કુટ્ટુ એટલે નાટય; કર્ણાટકનું બાયલુ-કુટ્ટુ – "બાયલુ" એટલે શેરી, આટા એટલે નાટય. એ બાયલાટા તરીકે પણ જાણીતું છે.

અસાઈત ઉપરાંત આશારામ, ભલારામ, રામશંકર, ગોપાલ નાયક, હરજીવન નાયક વગેરે અનેકોએ 'ભવાઈ' રચી છે.

અને ભવાઈનું સાંપ્રત

ગામેગામ લોકાશ્રયે ભજવાતી રહેલી ભવાઈ વંશપરંપરાગત, મંડળીગત અને વ્યક્તિગત વારસાની ઘટના રહી છે. એનું એક કારણ એ પણ છે, કે એ પાત્રકેન્દ્રી છે. જે તે પાત્ર (ઝંડો કે જૂઠણ) ભજવનાર નટો પોતાનો પાઠ (એટલે કે આંગિક, વાચિક, ગતિ અને વેશ-રંગભૂષા સાથે) વંશપરંપરાગત કે ગુરુશિષ્યની પ્રણાલીમાં બીજા નટોને શીખવે. અને શિષ્ય શરૂઆતમાં અનુકરણ કરે અને પછી પોતાની રીતે પણ વિકસાવે. ટૂંકમાં પાત્રો નટકેન્દ્રી બને – ફલાણા નટનો ઝંડો કે અડવો ! એટલે તો એક જ પાત્રના ઘણા નટો વખણાય, ને એ જોવા પ્રેક્ષકો ઊમટે !

ભવાઈને પોતાની ચોક્કસ પદગતિ (steps) હોવા ઉપરાંત મોટે ભાગે પાઠે-પાઠની પદગતિ જુદી હોય, એ પાત્ર-નટકેન્દ્રી હોય, પ્રસંગપરિસ્થિતિ કે મિજાજ પ્રમાણે પણ હોય. ભવાઈના આખા વેશનું કથા-વિકાસ-નિરૂપણ (narrative) નાટ્યાત્મક નહીં પણ રંગમંચીય (theatrical) છે, "કોમેદિયા દેલ આર્ટે"ની જેમ, અને કુડિયાટ્ટમ્ કે યક્ષગાન જેવાં ભારતીય લોકનાટ્યોની જેમ !

આ સ્વરૂપગત અને સ્વભાવગત પરંપરિત નાટ્યની વિશિષ્ટતા જ એની મર્યાદા બની હોય એમ જણાય છે. "વેશો"ના નિરૂપણમાં ગામે-ગામે કે પ્રયોગે-પ્રયોગે પરિસ્થિતિ અને પ્રેક્ષકો મુજબ એમાં તત્ક્ષણ ઉમેરાતું-કપાતું; સ્થાનિક કટાક્ષો અને વ્યંગો થતા, પણ કોઈ નવા વેશો કે નવાં પાત્રોનું નિરૂપણ થયું જણાતું નથી. અસાઇતે સર્જેલા મનાતા 360 વેશોમાંથી અનેક ભૂલાતા-ભૂંસાતા ગયા; અને મોટે ભાગે અશિક્ષિત નટો યાદ રહેતું એટલું ભજવતા રહ્યા. એથી જ એની ભજવણીનો પણ કોઈ ઇતિહાસ કે એના પ્રયોગો કે નવોન્મેષોના દસ્તાવેજો ઉપલબ્ધ નથી.

અને એના વિશેનો જે પહેલો પ્રતિભાવ મળે છે, તે પણ વિદ્વાન અને નાટ્યકાર રણછોડભાઈ ઉદયરામે કરેલા તિરસ્કારનો ! ગુજરાતી રંગભૂમિના ઉદયનાં પ્રારંભનાં વર્ષોમાં રણછોડભાઈ ઉદયરામે જે રીતે ભવાઈ રમાતી જોઈ હશે, એમાં પ્રવેશી ગયેલી "ગ્રામ્ય, નિંદ્ય સંવાદક્રિયા" એમાંથી પકડી એનો "ત્યાગ" કરવા બહોળો પ્રચાર કરી, "નાટ્યકલાનો ઉદ્ધાર કરવા ભરતમુનિએ એમના સ્વપ્નમાં આવી આગ્રહ કર્યો હતો" એવું જણાવી, પોતે નાટ્યલેખન કરવા તરફ વળ્યા.

પરિણામે ત્રણ વસ્તુ બની : એક, ગુજરાતની કહેવાતી "જૂની" રંગભૂમિએ નાટ્યતત્ત્વની શોધ આ પારંપરિક નાટ્યને બદલે યુરોપીય નાટ્યપ્રણાલીમાં શરૂ અને પૂરી કરી; એટલું જ નહીં ભવાઈનાં તત્ત્વોને આમેજ કરતાં નાટકો (કવિ દલપતરામના "મિથ્યાભિમાન" વગેરે)ને સંપૂર્ણપણે ઉવેખ્યાં; બે, નાટ્યકારો અને વિદ્વાનમાં ભવાઈ વિશે વધુ પૂર્વગ્રહો બંધાયા અને નાટ્યલેખનમાં પણ યુરોપીય લેખન અને ભજવણીનો ઢાંચો મજબૂત થયો; અને ત્રણ, એક બાજુ ભવાઈ મંડળીઓ ગ્રામકક્ષાએ પોષાતી તો રહી, પરંતુ શિક્ષણ અને શહેરીકરણને

લીધે એની લોકપ્રિયતા ઘટી અને એના નટો કે નટોનાં કુટુંબીઓ જૂની રંગભૂમિમા 'આક્ટગ' કરવા તરફ ઢસડાયાં !

પછી તો જોકે રણછોડભાઈએ એ જ ગુજરાતની જૂની રંગભૂમિમાં પ્રવેશેલાં 'ગ્રામ્ય' તત્ત્વોની ટીકા કરવા "નિંદ્ય શૃંગાર-નિષેધક" નાટક લખવું પડયું - એ આડવાત જવા દઈએ તો પણ, ગુજરાતમાં એની પોતીકી આ લોકકેન્દ્રી પરંપરિત નાટયપ્રણાલી ભવાઈના પુનઃસ્વીકાર માટે દાયકાઓએ વીતવું પડયું. ભવાઈની પુનઃસ્થાપનાનો યશ, એ જ કોમમાંથી જૂની રંગભૂમિમાં નીવડેલા નટ જયશંકર 'સુંદરીના' દિગ્દર્શન હેઠળ, એ જ કોમના નટ પ્રાણસુખ નાયકના અભિનય સાથે, અને કવિ દલપતરામના સાડાઆઠ દાયકા સુધી ઉવેખાયેલા નાટક 'મિથ્યાભિમાન'ની 1955માં થયેલી રજૂઆતને ફાળે જાય.

અને બીજો યશ રસિકલાલ પરીખના માર્ગદર્શન હેઠળ સુધાબહેન દેસાઈએ કરેલા શોધ-નિબંધને મળે છે. એ પહેલાં જોકે ભવાઈના આલેખોના અનેક સંગ્રહો થયા હતા, પરંતુ ભવાઈના અંશોને ભજવણીમાં પણ આમેજ કરવાના જે નોંધપાત્ર પ્રયોગો થયા, એમાં રસિકભાઈ પરીખના "મેનાગુર્જરી"ના જયશંકર 'સુંદરી'ના દિગ્દર્શન (1953) અને ચંદ્રવદન મહેતાના "હોહોલિકા"ના જશવંત ઠાકર દ્વારા તખ્તા-નિરૂપણ (1957) નો સમાવેશ થાય છે. એ પછી "જસમા ઓડણ" – શાંતા ગાંધી, જયંતિ પટેલનો "રંગલો", "લીલા નાટય" – બકુલ ત્રિપાઠી – કૈલાસ પંડયા, "રાઈનો દર્પણરાય" – બારાડી-જનક દવે વગેરે ભજવણીઓ; તથા કૃષ્ણકાન્ત કડકિયાના "જસમા – નાટયપ્રયોગ શિલ્પ" જેવા અનેક શાસ્ત્રીય અભ્યાસોને નોંધવાં જોઈએ. જો કે એ પછીય ભવાઈ વિશે જે ગેરસમજો ઊભી થઈ એમાં સરકારી માહિતીખાતાઓ અને રેડિયો-ટીવીએ પ્રચાર માટે જે ભવાઈનો 'ઉપયોગ' કર્યો એનો બહુ મોટો ફાળો છે. એનું એક ઉદાહરણ આટલું કે, ભવાઈમાં રંગલો એક પાત્ર છે, રંગલી એ ઉમેરણ છે, ગુજરાતની ખ્યાતનામ નટીને એવો રોલ કરવાની હોંશ હતી માટે ! પણ લોકનાટયનો 'ઉદ્ધાર' કરવાના ઉત્સાહમાં રંગલા અને રંગલીને એકધારી પદગતિએ નચાવી, પ્રવક્તાઓ તરીકે તેમને પ્રચારક સામગ્રીના પ્રસાર માટે પ્રયોજી, "ભવાઈ એટલે રંગલો-રંગલી" એવું સમીકરણ લોકમાનસમાંતેઑએ ઠસાવી દીધું.

"દર્પણ" સંસ્થાએ ભવાઈનાં સંશોધન, તાલીમ અને નિર્માણમાં ખૂબ ફાળો આપ્યો છે. શ્રી ગોવર્ધન પંચાલે "ભવાઈના આહાર્ય" અંગે અભ્યાસુ પુસ્તિકા લખી છે. ઊંઝા ખાતે ભવાઈ તાલીમ શાળાનો પ્રયોગ પણ થયો છે. કૈલાસ પંડયા એની તાલીમમાં સંલગ્ન છે. છેલ્લા દાયકામાં ભવાઈના સંશોધનમાં મનસુખ જોષી અને નલિની ઉપાધ્યાયનો અમૂલ્ય ફાળો છે. રાજકોટમાં આઈ.એન.ટી. – લોકકલા સંશોધન કેન્દ્ર સ્થાપી તેમણે ગુજરાતભરમાંથી ભવાઈ અને લોકગીત-સંગીતનો સંગ્રહ અને શાસ્ત્રીય સંશોધન કરવા-કરાવવામાં ભારે જહેમત ઉઠાવી છે. ઈરાનમાં "સિરાજ કલા મહોત્સવ" દરમ્યાન તેમણે ભવાઈની ભજવણીઓનું આયોજન કર્યું હતું. એ માટે ત્યાંના બગીચાઓમાં થિયેટર પણ બાંધ્યું હતું. તેમના સંશોધનમાં બહાર આવ્યું

કે સાતમી સદી પહેલાં ભવાઈ જેવું જ એક લોકનાટ્યસ્વરૂપ ઈરાનમાં ખૂબ લોકપ્રિય હોવું જોઈએ. "શિયાબાઝી" તરીકે જાણીતા એ સ્વરૂપની મંડળીઓ આપણા ભવાઈ-જૂથોની જેમ જ પ્રવાસી-મંડળીઓ હતી. એમાં "પૂર્વરંગ" અને ડાગલો જેવાં પાત્રો પણ હતાં. જિજ્ઞાસુઓ આ દિશામાં વધુ સંશોધન કરી શકે.

ગુજરાતી થિયેટરના દોઢ સૈકાના ઈતિહાસમાં યથાસ્થાને આ લોકનાટ્યના પ્રયોગોને આપણે વિગતે તપાસીશું; અહીં એટલું ઉમેરવું પ્રાપ્ત થાય છે, કે પહેલાં અવગણના અને પછી પ્રચાર માટે ઉપયોગ થવા સુધી પહોંચેલી ભવાઈ કે એવાં અન્ય લોકનાટ્યનાં તત્ત્વોને હજીય વધુ સમજણપૂર્વક આત્મસાત્ કરવાં રહ્યાં – પૂરી નિષ્ઠા અને ગંભીરતાથી.

પ્રકરણ 2

'જૂની' રંગભૂમિ

સ્તબક એક : વિવિધ મંડળીઓની રચના

(1842 - 1878)

ભૂમિકા

ઓગણીસમી સદીના મધ્યાહ્નને જ્યારે ગુજરાતી નાટક અને થિયેટરના શ્રીગણેશ મંડાઈ રહ્યા હતા ત્યારે, ખાસ કરીને 1842માં, જગન્નાથ શંકર શેઠે મુંબઈમાં જે નમૂના પ્રમાણે થિયેટર બાંધ્યું એના વિશે એ જ વર્ષના ઇંગ્લૅન્ડના થિયેટરની વાત આવી છે :

"1843માં બ્રિટનમાં થિયેટરને કળા તરીકે નહીં, પરંતુ એક એવા ખેલ તરીકે ગણવામાં આવી રહ્યું હતું, જેમાં ચમત્કારિતા જ પ્રાધાન્ય ભોગવે. પ્રેક્ષકોએ કોઈ જ, માનસિક પણ, ભાગીદારી કરવાની નહોતી; પૈસા રળવા અને લોકચાહનાની સ્પર્ધામાં પાછળ ન રહી જવા, નટો અને મંડળીના સંચાલકો 'નાટક'ને વીસરવા માંડયા. નાટ્યલેખન પણ એક ફૉર્મ્યુલા બની ગયું, જેમાં એકનાં એક રસાયણો ઉમેરાતાં હતાં. . ."

ઇંગ્લૅન્ડથી આયાત કરેલ આવા થિયેટરકર્મનું આપણે અનુકરણ કર્યું, એનું અમદાવાદમાં જે રીતે અવતરણ થયું, એ વિશે શ્રી જયન્તી દલાલે "કાયા લૂગડાંની, માયા લાકડાંની"માં નોંધ્યું છે :

". . .કાચા તાડછાના માંડવા, સાદા એક-બે પડદા, તાડછાની વિંગ અને પાછળ વાંસનો ટેકો, ચાળીસના મોટા દીવા અને કપાસિયાની ફૂટલાઇટ, પેટ્રન-આશ્રયદાતા ગણાતા રસિક સજ્જનોને ત્યાંથી માગી આણેલાં શેલાં, સાડી, અંગરખા વગેરે; સાજમાં સારંગી અને તબલાં..."

એની જ સાથે યાદ રાખીએ : 1851માં કવિ દલપતરામે 'અંગ્રેજી ગ્રંથના આધારે' લખેલું "લક્ષ્મી નાટક"; 'સંસ્કૃત ભાષા આવડતી નથી માટે નાટ્યલેખન ન આવડવા'ના સ્વીકાર સાથે નગીનદાસ મારફતિયાએ લખેલું "ગુલાબ" નાટક; 'ફક્ત ધનપ્રાપ્તિ માટે' કવિ નર્મદે લખેલું – "કૃષ્ણાકુમારી".

બીજી બાજુ 'ભરતમુનિના અનુયાયી'ની સભાનતા સાથે રણછોડરાય ઉદયરામ દવેએ ભવાઈને ભાંડી, પણ એમના સુધી કે એમના પછીય એ જ પરંપરિત નાટ્ય અને થિયેટરમાં

ઘડાયેલા કલાકારોએ જ મોટેભાગે ગુજરાતી થિયેટરને નટો આપ્યા, છેક જયશંકર 'સુંદરી' અને પ્રાણસુખ નાયક સુધી.

ટૂંકમાં, તત્કાલીન ભવાઈને ઉવેખી, સંસ્કૃત નાટ્યપરંપરાને બાજુએ મૂકી, મુંબઈમાં રજૂ થતાં અંગ્રેજી નાટકોના અનુકરણરૂપે, મોટેભાગે ગુજરાતી થિયેટરમાં ભજવણી અને નાટ્યલેખનના શ્રીગણેશ થયા. જોકે, સંસ્કૃત નાટ્યપરંપરા અને ભવાઈ એની પહેલાં કેટલી સમૃદ્ધ હતી, એ આ ટૂંકી તવારીખ પરથી સ્પષ્ટ થશે :

બારમી તેરમી સદીના ગાળામાં ગુજરાતમાં અણહિલપુરમાં સંસ્કૃત નાટકો લખાયાં અને ભજવાયાં, હેમચંદ્રાચાર્યના શિષ્ય દેવચંદ્રે "ચંદ્રલેખાવિજય" લખી કુમારપાળના દરબારમાં ભજવ્યું. રામચંદ્ર અને ગુણચંદ્રે ગુજરાતીમાં "નાટ્યદર્પણ" લખ્યું. વસ્તુપાળ-તેજપાળના યુગમાં કવિ સોમનાથે ધોળકામાં "ઉલ્લાસરાઘવ" અષ્ટાંકી લખ્યું. 1449માં જયસિંહસૂરિકૃત "હમ્મીરમર્દન" પંચાંકી નાટક પાવાગઢના કાલીમંદિરમાં ચાંપાનેર ગંગાધરે રજૂ કર્યું. પછીનાં બસો વરસના ગાળામાં સૌરાષ્ટ્રના જામ રાવળના સમયમાં જામનગરમાં સંસ્કારપ્રવૃત્તિ ફૂલીફાલી, એ દરમ્યાન રચાયું શ્રીકંઠનું "રસકૌમુદી".

આમ, આખા દેશમાં તેમ ગુજરાતમાં પણ સંસ્કૃત નાટ્યભજવણીની વ્યાપક સતત પરંપરા જ રહી નહોતી. હતાં માત્ર નાટ્યશાસ્ત્ર અને નાટકોની પ્રતો—; વિદ્વાનો પૂરતા મર્યાદિત અભ્યાસો થતા, કોઈ અનુવાદ કરતું. બીજી બાજુ એમાંથી જ ઉદ્‌ભવેલી ત્રીજી પેઢીની પરંપરિત નાટ્યપ્રણાલી, તે ગુજરાતની પોતીકી લોકનાટ્યની પ્રણાલી – ભવાઈ—લોકાશ્રયે ગ્રામ-સંસ્કૃતિમાં મર્યાદિત બની હતી. એક તો એ કારણ હતું, અને બીજું, એમાંય બંધિયાર પાણીની લીલ જામી ગઈ હતી. લોકરુચિને સંતોષવા એના કલાકારો ક્હેવાતી નિમ્ન રંજકવૃત્તિમાં લપસી પડતા, જે નગરસંસ્કૃતિ અને વિદેશી શિક્ષણ અને અનુકરણે ઘડાવા ઇચ્છુક નવા પ્રેક્ષકવર્ગને ભવાઈને ઉવેખવા પૂરતાં કારણો આપતાં હતાં.

આ ગાળા દરમ્યાન અંગ્રેજોની ભારત પરની પકડ વધતી જતી હતી, ખાલસાનીતિથી સ્થાનિક રાજાઓનાં શાસનોનો અંત આવ્યો હતો. બીજી બાજુ રેલવે, તાર, શિક્ષણ અંગ્રેજ ઢબે દાખલ થતાં જતાં હતાં. એને જ પરિણામે પશ્ચિમના શિક્ષણની સીધી અને આડકતરી અસર નીચે રાજા રામમોહનરાય, દેવેન્દ્રનાથ ઠાકુર, દયાનંદ સરસ્વતી, રાનડે, ભાંડારકર વગેરે દ્વારા બ્રહ્મોસમાજ, પ્રાર્થનાસમાજ અને આર્યસમાજ જેવી સંસ્થાઓ દ્વારા બાળલગ્ન-વિરોધ, વિધવાવિવાહ-તરફેણ, જાતિભેદ અને મૂર્તિપૂજાવિરોધ, દહેજ-નાબૂદી, દલિતોદ્ધાર, સ્ત્રી-ઉન્નતિ જેવા 'સુધારા'ઓનો પ્રચાર વધ્યો હતો.

અંગ્રેજી સલ્તનતની સ્થાપના ભલે નહોતી થઈ, પણ ઈસ્ટ ઈન્ડિયા કંપનીનો રોફ ઓછો નહોતો. પરદેશી ધૂંસરીનું ચાઠું દુઃખતું નહોતું, ઊલટું, એમના જેવા બનવાની હોંશ હતી. કોઈ અપરાધવૃત્તિ સમાજમાં ઊઠતી નહોતી, કે કંઈ શૂરાતનેય કરી બતાવવા જેવું લાગતું નહોતું. તો બીજી બાજુ ફાર્બસ વગેરે જેવા અનેક અંગ્રેજ અમલદારો સ્થાનિક કલાસંસ્કૃતિના વિકાસમાં

રસ લઈ રહ્યા હતા.

આ પરિસ્થિતિમાં દેશી હિંદુઓ, કે યુરોપીય સંસ્કૃતિથી પ્રભાવિત પારસીઓ અંગ્રેજધર્યું નાટકનું રમકડું યથાવત્ માથે જ ચડાવે ! કારણ કે, અંગ્રેજો પોતાના થિયેટરનો જે નમૂનો અઢારમી સદીને મધ્યાહ્નને ફક્ત પોતાના મનોરંજન માટે લાવ્યા એનો પડકાર કોઈ ઝીલી શકે એમ નહોતું. જોકે એના એક સૈકા પછી જ એટલે કે 1842માં પહેલું ગુજરાતી થિયેટર શરૂ થયું હતું. પણ એ વાત આપણે વધારે વિગતે કરવી જોઈએ.

શ્રીગણેશ – પ્રારંભિક અંગ્રેજી થિયેટર

1750માં અંગ્રેજ સૈનિકોએ હોર્નિમેન સર્કલ પાસે બૉમ્બેગ્રીન વિસ્તારમાં કાચું થિયેટર ઊભું કર્યું. પછી 1770માં તેઓએ ઉઘરાણું કરીને ત્યાં જ પાકું "બૉમ્બે થિયેટર" લંડનના રંગમંચને નમૂને બાંધ્યું; એ વિશે "ધ બૉમ્બે કુરિયર" માં નોંધ મળી આવે છે. એમાં બોક્ષ, પીટ, ડ્રેસ સર્કલ અને ગૅલેરી વગેરે બેઠકોની ફાળવણી કરવામાં આવી હતી. ફક્ત યુરોપિયનોને જ નાટકો જોવા પ્રવેશ મળતો. મૂળ નાટક પછી સ્વતંત્ર 'ફારસ' ભજવાતાં; આ થિયેટરમાં 1835 સુધીમાં નેવું નાટકો રજૂ થયાં. મુંબઈનું બીજું થિયેટર 1820માં "આર્ટિલરી થિયેટર" (માટુંગામાં) ઊભું થયું.

"બૉમ્બે (ગ્રીન) થિયેટરે" જબરી હવા ઊભી કરી હતી; પણ 1834માં એની મિલકત હરાજ થઈ, અને એ બંધ પડયું. નાટ્યશોખીન વ્યક્તિઓની સમિતિને સાહસિક ગુજરાતી જગન્નાથ શંકર શેઠે 1842માં ગ્રાંટ રોડ ઉપર પોતાની થોડી જમીન બક્ષિસ આપી; અને એ જ રંગમંચને નમૂને "રૉયલ થિયેટર"ના નામે થિયેટર બાંધ્યું. એ જ ગાળા દરમ્યાન 1843માં "હિંદુ નાટ્યમંડળી"એ પ્રથમ મરાઠી નાટક પણ રજૂ કર્યું, તો બીજી બાજુ પારસી શ્રીમંતોએ 'પારસી નાટક મંડળી'ની સ્થાપના કરી. એના પ્રથમ પ્રયોગ 'રૂસ્તમ સોહરાબ'ને દાદાભાઈ નવરોજીએ બિરદાવ્યો. 1846થી 1852 સુધીમાં અનેક રજૂઆતો થઈ, અને ગ્રાંટ રોડ પરનું એ "રૉયલ થિયેટર" શંકર શેઠની નાટકશાળા તરીકે પણ ઓળખાવા માંડયું. 1858માં 'ઝોરોસ્ટ્રિયન નાટક મંડળી' રચાઈ. કુંવરજી નાઝર અને તેમના મિત્રોએ શેક્સપિયરનાં અંગ્રેજી નાટકના પ્રયોગો કરી, 'એલ્ફિન્સ્ટન નાટક મંડળી' ઊભી કરી. કે. ખુશરુ કાબરાજીએ 'વિક્ટોરિયા નાટક મંડળી" સ્થાપી, 1869માં "બેજન મનીજેહ" નામનો ઈરાની ખેલ પેશ કર્યો. એ પહેલાં 1857માં સ્થપાયેલી 'આલ્ફ્રેડ નાટક કંપની'એ શેક્સપિયરનાં અનેક નાટકોના અનુવાદો રજૂ કર્યા.

આ નાટકમંડળીઓના "ખેલો"માં અંગ્રેજી કે એના અનુવાદો રજૂ થતા, અને અંતે સમકાલીન પ્રશ્નોને સ્પર્શતું કોઈ ફારસ રજૂ થતું. તત્કાલીન સમાજની ગેરરીતિઓ અને બદીઓ પર વ્યંગ કરવામાં આવતો. (એવા એક "ધનજી ગરક" ફારસમાં એક પારસી ઘડિયાળીનું ચિત્રણ કરવામાં આવેલું; ગ્રાહકની ઘડિયાળમાં ચાલાકીથી તપખીરની ચપટી ઉડાડી,

'મેગ્નિફાઇંગ ગ્લાસ'થી ગ્રાહકને એ કચરા તરીકે બતાવી એને સાફ કરવાના પૈસા પણ ધનજી પડાવતો. ફારસ દ્વારા આ ઢોંગાઈ જાહેર થતાં અપ્રમાણિક ઘડિયાળીની સાન ઠેકાણે આવી હતી.)

'નાટક'ની ભાષા પારસી-ગુજરાતી હોય, પણ 'ફારસ'ની ભાષા હિંદુસ્તાની રહેતી. સ્ત્રીઓની ભૂમિકાઓ પુરુષો ભજવતા. પ્રકાશ આયોજનમાં મીણબત્તી, તેલના દીવા, મશાલો વગેરે વપરાતાં. નાટ્યપ્રયોગમાં વચ્ચે વચ્ચે અસંબદ્ધ ગીતો મૂકવામાં આવતાં. છાપામાં નાટકોની જાહેરાતો થતી; અને પછી એનાં વિવેચનો નહીં પણ હેવાલો છપાતા. ચોમાસા પહેલાં અને ચોમાસા પછી - એમ બે 'મોસમો'માં નાટકો રજૂ થતાં. ભજવણી લગભગ સાડાત્રણ કલાક ચાલતી. સ્ત્રીઓ માટે ખાસ 'જનાના શો' કરવામાં આવતા.

આ દરમ્યાન અમદાવાદમાં નરસો પંતના વાડામાં રામભાઉએ 1846માં 'દ્રૌપદીવસ્ત્રાહરણ" રજૂ કર્યું હતું. 1858થી મુંબઈમા અવેતન જૂથો રચાવા માંડયાં અને થિયેટરની પ્રવૃત્તિને ખૂબ વેગ મળ્યો. એમાં પારસીઓએ પણ મોટું પ્રદાન કર્યું છે. 1861ના નવેમ્બરમાં 'નઠારી ફિરંગી ઠેકાણે આવી' નામે શેક્સપિયરના "ટેમિંગ ઑફ ધ શ્રૂ"નું ગુજરાતી રૂપાંતર પેશ કરવામાં આવ્યું હતું. 1867માં 'કાલિદાસ એલ્ફિન્સ્ટન સોસાયટી'એ કાલિદાસના "અભિજ્ઞાનશાકુંતલમ્" નાટકનો અંગ્રેજી અનુવાદ રજૂ કર્યો હતો. આમ, અનેક મંડળીઓ રચાતી ગઈ અને વિખેરાતી ગઈ. 1858થી 1878 વચ્ચે ત્રીસેક નાની-મોટી નાટ્ય મંડળીઓ અસ્તિત્વમાં હતી એવું નોંધાયેલું છે.

એમાં અપૂર્વ ગણી શકાય એવી 'કસરતશાળા સ્થાપક મંડળી' નામે નાટક કંપનીને 1867માં કે. ખુશરૂ કાબરાજીએ સંભાળી એ આ ગાળાની મહત્ત્વની ઘટના છે. શરૂઆતમાં "જામે-જમશેદ"ના અને પછીથી "રાસ્ત ગોફ્તાર" સામયિકના તંત્રી બનેલા કાબરાજી પત્રકાર ઉપરાંત નાટ્યકાર, દિગ્દર્શક અને સંગીતકાર પણ હતા; તેમની વિચારસરણી ઉદ્દામ હતી. તેમણે હાસ્યરસિક નાટકો રજૂ કરી કંપનીને સધ્ધર પાયે મૂકી; પારસી નટોને માસિક પગારે રાખ્યા. નટોને તાલીમ આપવા ડાયરેક્ટર તરીકે ધનજી માસ્તરને રોકી લીધા. આ નવી કંપનીને 'વિક્ટોરિયા નાટક મંડળી'નું નામાભિધાન કરવામાં આવ્યું. આ કંપનીએ ગુજરાતની સૌ પ્રથમ નાટ્યલેખન હરીફાઈ પણ જાહેર કરી. એમાં વિજેતા નાટકોને કંપનીએ તખ્તા પર પેશ કર્યાં.

કે. ખુશરુ કાબરાજીએ પારસી-ગુજરાતીમાં "બેજન મનીજેહ" નાટક લખી, એનું દિગ્દર્શન કર્યું. આ પ્રયોગની નોંધપાત્ર વાત એ છે, કે આ નાટકમાં પહેલી જ વાર સંગીતને મૂળ વાર્તા-પ્રસંગો સાથે સાંકળી લેવામાં આવ્યું હતું. એના પચાસેક પ્રયોગો થયા, અને આ સફળતા પછી એના નટો "પાત્રો"ના નામે જાણીતા બન્યા. આ આખું નાટક ગીતો સહિત પ્રસિદ્ધ પણ કરવામાં આવ્યું હતું.

1870માં "રુસ્તમ સોહરાબ" નાટક માટે કવિ દલપતરામે ગીતો લખ્યાં. કોઈ પણ ગુજરાતી કવિ-સાહિત્યકારનો થિયેટર સાથેનો એ પ્રથમ સંબંધ હતો. આ ગાળા દરમ્યાન દેશી રાજાઓ ખાસ મુંબઈ જઈને નાટકો જોતા, અને પોતાના માટે ખાસ ખેલ પણ કરાવતા.

આ સમય દરમ્યાનના મહત્ત્વના થિયેટર-વ્યક્તિત્વોમાં એદલજી ખોરી, દાદાભાઈ થૂથી અને દાદાભાઈ પટેલ નોંધપાત્ર છે. દાદાભાઈ પટેલે આખા ગુજરાતમાં પ્રવાસ કરી અનેક સ્થળોએ નાટકોના પ્રયોગો કર્યા. કેટલીક નટીઓને સૌ પ્રથમ વખત તખ્તા પર રજૂ કરી, અને ગીત-સંગીત સાથે સ્વરચિત "ઓપેરા અલાદીન" રજૂ કરવાનું માન મેળવ્યું.

"જહાંબક્ષ અને ગુલરૂખસાર" નાટકમાં પહેલી વખત અનેક રોમાંચક દશ્યો—દા.ત. આંધી આવે અને કોઈ દેવ નાયિકાને વીજળીના ચમકારાની જેમ ઉઠાવી જાય, મંત્રની શીશી ફૂટતાંની સાથે ખલનાયકના ટુકડે-ટુકડા થઈ જાય—વગેરે પેશ કરવામાં આવ્યાં હતાં.

આ ગાળા દરમ્યાન "હિંદી નાટક મંડળી", "આર્ય ગુર્જર હરિશ્ચન્દ્ર નાટક મંડળી", "આર્ય ગુર્જર નાટક મંડળી" વગેરે જૂથો ખૂબ પ્રવૃત્તિશીલ બન્યાં.

કે. ખુશરૂ કાબરાજીએ પોતાની "નાટક ઉત્તેજક મંડળી"માં રણછોડભાઈ ઉદયરામ દવેને સાંકળી લઈ, એમનું "હરિશ્ચન્દ્ર" નાટક રજૂ કરાવ્યું અને તે ખૂબ સફળ થયું. રણછોડભાઈના "નળ દમયંતી" નાટકના શો માટે ગુજરાતી મહેતાજીઓ કંપનીના પારસી ભાગીદાર પાસે ગયા, પણ તેમની વચ્ચે શોની ઉચ્ચક રકમ અંગે મતભેદ પડતાં, તેઓએ અલગ "મહેતાજી નાટક મંડળી"ની સ્થાપના કરી. એને રણછોડભાઈ ઉદયરામે પ્રોત્સાહન આપ્યું, અને પોતાનું નાટક "લલિતાદુઃખદર્શક" ભજવવા મંજૂરી આપી.

કાબરાજીએ હવે કવિ નર્મદાશંકરનો સહકાર સાધ્યો. અને "રામજાનકીદર્શન" નામના કવિના નાટકમાં થોડા ફેરફાર કરી, "સીતાહરણ"ને નામે રજૂઆત કરી.

પ્રક્રિયા

1842માં શરૂ થયેલ ગુજરાતી રંગભૂમિના શરૂઆતનાં પંદરેક વર્ષોમાં એક જ નાટ્ય મંડળી અસ્તિત્વમાં હતી; પણ એની સફળતા પછીના બે-એક દાયકામાં અસંખ્ય નાટ્ય મંડળીઓ રચાઈ. કોઈ મંડળીમાંથી થોડાક ખેલાડીઓ અલગ થઈ નવી મંડળી સ્થાપે, એમ ઘટમાળ ચાલતી હતી. શરૂ શરૂમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિનો દોર પારસીઓના હાથમાં હતો, પરંતુ મંડળીઓની સલાહકાર સમિતિઓમાં ભણેલા પ્રતિષ્ઠિત હિંદુ-ગુજરાતીઓ હતા. એને પરિણામે ભાષા, કેમ કે રુચિના મતભેદોને બદલે નાટ્યપ્રવૃત્તિ જ સમાન રસનો વિષય રહેતો. આ દરમ્યાન મુંબઈમાં પાંચ તો પાકાં થિયેટરો બંધાયાં હતાં. આ રીતે ત્રીસ નાટક મંડળીઓની સતત પ્રવૃત્તિ અને લોકચાહનાને પરિણામે 1876માં "ડ્રામેટિક પર્ફોર્મન્સ એક્ટ" (નાટકોની ભજવણી પર સરકારી અંકુશ ધારો) અસ્તિત્વમાં આવ્યો.

નાટ્યલેખનમાં જો જોઈએ, તો અંગ્રેજી નાટકોની રજૂઆત, અને મરાઠીમાં અંગ્રેજીના અનુવાદો રજૂ થતા જોઈ, ગુજરાતીમાં પણ એવાં નાટકો કરવા તરફ ઝોક વળ્યો; પણ એ નાટકો મોટે ભાગે ગદ્ય રચનાઓ જેવાં હતાં. એમાં પારસી લઢણોનું સ્વાભાવિક વર્ચસ્વ હતું. છતાં હિંદુ-ગુજરાતી પ્રેક્ષકોમાં એ લોકપ્રિય બન્યાં.

આ અરસામાં "આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી", "નીતિદર્શક નાટક મંડળી", "સુબોધ ગુજરાતી નાટક મંડળી" મૌલિક નાટકોની રજૂઆતમાં ખૂબ પ્રવૃત્ત હતી. "નાટક ઉત્તેજક મંડળી" માટે કે. ખુશરુ કાબરાજીએ રણછોડભાઈ અને કવિ નર્મદ જેવા ગુજરાતી સાક્ષરોનાં નાટકોને તખ્તાલાયક બનાવ્યાં. અને પોતે પણ શામળ ભટ્ટની વાર્તા ઉપરથી "નંદબત્રીસી" અને ભવભૂતિના "ઉત્તરરામચરિત્" પરથી "લવકુશ" નાટક લખ્યું. એમની જ પ્રેરણાથી મરાઠી લેખક સોકર મિલોકેકરે ગુજરાતી નાટકો લખી, ગુજરાતી રંગભૂમિના મૌલિક આદ્યનાટ્યકારોની શ્રેણીમાં સ્થાન મેળવ્યું.

સદીના મધ્યાહ્નથી, ખરી રીતે 1842થી 1878 સુધીનો આ ગાળો અનેક મંડળીઓની રચનાનો ગાળો હતો. અંગ્રેજોને નમૂને અને પારસીઓની શરૂઆત પછી, ગુજરાતીઓએ થિયેટરમાં પહેલ કરવા માંડી. શરૂઆતમાં અંગ્રેજીના અનુવાદ ભજવાતા, પરંતુ ધીમે ધીમે પૌરાણિક-ઐતિહાસિક કથાઓ ઉપરથી ખાસ નાટકો લખાવાતાં - ચીતરેલા પડદા, સીનસીનેરીના ઠઠારા, ઝાકઝમાળ પોશાક અને વાક્છટાનું પ્રભુત્વ રહેતું. આ પ્રારંભિક નાટકોની મંડળીઓ કાચા-પાકા 'પ્રોસેનિયમ' થિયેટરમાં નાટક કરતી. આ થિયેટરો પડદે વિભાજિત પ્રોસેનિયમ આર્ક પ્રકારનાં થિયેટરો હતાં અને એનો નમૂનો વિદેશી હતો. આમ, જ્ઞાતિની વાડીઓમાં ઊભા કરેલા માંડવે અને ત્યાંથી થિયેટરોના તખ્તાના ચોખંડે ચાર દીવાલે નાટક પુરાયું એ શરૂ શરૂની લગભગ સાડાત્રણ દાયકાની મજલને જુદી જુદી નાટક મંડળીઓ દ્વારા, નાટકના નાદર હુન્નરને કમાણીના સાધન ઉપરાંત શોખ, ગમ્મત, સાહસ અને મનોરંજનના સાધન તરીકે નાણી જોવાના પ્રયત્ન તરીકે આપણે ગણાવી જોઈએ.

મૌલિક નાટકોનો સમાંતર પ્રવાહ

એક બાજુ ભાષાંતરો, તો બીજી બાજુ દલપતરામ અને નર્મદ જેવા કવિઓ તથા રણછોડભાઈ ઉદયરામ અને કે. ખુશરુ કાબરાજી વગેરે મંચન માટે જ લખતા લેખકોની મૌલિક કૃતિઓના પ્રવાહને સમાંતરે બે બીજા પ્રવાહો નોંધવા જોઈએ : એક – ઉપર્યુક્ત સાહિત્યકારોના તથા અન્ય લેખકોનાં મંચિત ન થયેલાં અને ક્યારેક (કે મોડેથી) મુદ્રિત થયેલાં મૌલિક નાટકો; અને બે – પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃત નાટકોના અનુવાદો.

મુંબઈનાં થિયેટરોમાં ભજવાતાં નાટકોથી તત્કાલીન યુરોપીય નાટ્યવિધાનનો સાહિત્યકારોને પરિચય થવા માંડ્યો હતો. બીજી બાજુ સંસ્કૃત પ્રણાલી પણ વિદ્વાનો જાણતા જ હતા. 1853માં 'પારસી નાટક મંડળી' દ્વારા "રૂસ્તમ સોહરાબ" નાટક ભજવાયું એ પહેલાં ગુજરાતીનું પ્રથમ મૌલિક નાટક "લક્ષ્મી" કવિ દલપતરામ ડાહ્યાભાઈએ લખ્યું. ગ્રીક નાટ્યકાર એરિસ્ટોફેનિસના "પ્લોટ્સ"ના અંગ્રેજી અનુવાદને આધારે એનું એ રૂપાંતર હતું. "ગ્રીક લોકની ચાલ છોડીને હિન્દુ લોકની ચાલે, ધનનો દેવ અહીં લક્ષ્મી નામે છે," એમ પ્રસ્તાવનામાં લેખકે કહ્યું છે. "લક્ષ્મી" નાં સાત દશ્યોને તેમણે "સ્વાંગ" ગણાવ્યા છે એ તો ઠીક, પણ ગ્રીક

જીવનના સંદર્ભો પણ "લક્ષ્મી" નાટકમાં ઘણા સ્થળે યથાતથ છે. દલપતરામે ગુજરાતી થિયેટરની તત્કાલીન ભાષાને સ્થાને "લક્ષ્મી"માં બોલાતી ભાષા પ્રયોજી એ સૌથી વધુ મહત્ત્વની ઘટના બને છે.

કવિ દલપતરામનું બીજું નાટક "સ્ત્રી સંભાષણ" (1856) મૌલિક કૃતિ ગણાય. એમાં પ્રકરણો અને વર્ણનાત્મક કથનશૈલી હોવાથી નાટયરૂપ નબળું જણાય છે; બોલચાલની ભાષા હોવાથી "લક્ષ્મી" જેટલી બીજી ક્લિષ્ટતાય એમાં નથી. સાંપ્રત સમાજ સ્થિતિની લાક્ષણિકતા "સ્ત્રી સંભાષણ"માં યથાતથ ઝિલાઈ હતી.

સંસ્કૃત નાટયપ્રણાલીથી સંસ્કારિત "ગુલાબ" (1862) ગુજરાતીનું પહેલું પ્રકાશિત નાટક ગણાય છે. લખ્યું એને ગુજરાતીના પ્રથમ સ્નાતક નગીનદાસ મારફતિયાએ. કાલિદાસના "અભિજ્ઞાનશાકુંતલમ્" અને "વિક્રમોર્વશીયમ્"ના સીધા પ્રભાવ નીચે, અનેક દશ્ય ધરાવતા આ નાટકમાં સંસ્કૃત નાટયશૈલી મુજબ અંક અને દશ્યની યોજના થઈ છે. સંસ્કૃત છંદો, પ્રવેશકો, પાત્રોનાં પ્રવેશગમનો અને વર્તન અંગે રંગસૂચનો કર્યાં છે. શ્રી મારફતિયાએ બે અંકો વચ્ચેના લાંબા સમયગાળાને પૂરવા "કોરસ" પણ મૂક્યું છે !"ગુલાબ"માં ભ્રષ્ટાચારનો વિરોધ અને સ્વપસંદગીના લગ્નની તરફેણ છે, પણ પ્રૌઢ-શિક્ષણ નાટકનો મુખ્ય બોધ છે. સુધારક વૃત્તિ મંચિત અને મુદ્રિત ગુજરાતી નાટકોમાં કેન્દ્ર સ્થાને હતી, એ ખૂબ નોંધપાત્ર ગણાવું જોઈએ.

કવિ દલપતરામે ગુજરાતીનું પ્રથમ પ્રહસન નાટક "મિથ્યાભિમાન" 1871માં લખ્યું; એટલે કે વીસ વર્ષમાં એમની નાટયસૂઝનો ખૂબ વિકાસ થયો. હાસ્ય નિપજાવવા જીવરામ ભટ્ટના "મિથ્યાભિમાન", આત્મપ્રશંસા, બડાશો, દંભ, નિરર્થક અને પોકળ દલીલો, મહેણાં-ટોણાં વગેરેનો એમાં ઉપયોગ થયો છે. રંગલાનું પાત્ર હોવા માત્રથી નહીં, પણ આ નાટક ભવાઈ સંસ્કારે જ રચાયું છે. એમાં પરંપરિત ગુજરાતી (લોક)નાટયપ્રણાલીના અંશોને બળૂકી રીતે આમેજ કરાયા છે. એ દિવસોમાં જ ગુજરાતી થિયેટર અને નાટયલેખનની સાચી દિશા આ નાટકે દર્શાવી આપી હતી :

કવિ દલપતરામના ફારસમાં મિથ્યાભિમાની જીવરામ ભટ્ટ પોતાને ઘેરથી સાસરે જાય છે; ત્યારે પોતે રતાંધળા હોવા છતાં તે સ્વીકારતા નહીં હોવાથી, જંગલમાં તેમજ સસરાને ઘેર અનેકવાર મુશ્કેલીમાં મુકાય છે. છેવટે ત્યાં ચોર તરીકે પકડાય છે; સિપાહીનો પુષ્કળ માર ખાઈ "મિથ્યાભિમાન"નું ફળ ભોગવે છે. વચ્ચે વાઘજી અને કુતુબમિયાંનું ફારસ, તત્કાલીન થિયેટર પ્રણાલી મુજબ સમાંતર નાટક છે. જીવરામ ભટ્ટની ફજેતી અને અંતે સજા, અને એ રીતે "મિથ્યાભિમાન" ન રાખવાનો બોધ વગેરે અતિશયોક્તિથી રજૂ થતું હોવા છતાં, એ પ્રથમ ગુજરાતી ફારસ છે, એ દષ્ટિએ નોંધપાત્ર ગણાય. નાટકમાં પૂર્વરંગ, નાંદી, સૂત્રધાર, આઠ અંક, અંક શીર્ષક વગેરે સંસ્કૃત નાટયપ્રણાલીનો પ્રભાવ દર્શાવે છે.

મોલિયરનાં નાટકનું રૂપાંતર કરીને નવલરામે 1867માં "ભટ્ટનું ભોપાળું" નામે

હાસ્યપ્રધાન નાટક લખ્યું. ભોળાભટ્ટની પત્ની શિવકોર પતિએ મારેલા મારનું વેર વાળવા તેને વૈદ્ય તરીકે ઠોકી બેસાડે છે. ઝુમખાશાહની પુત્રી ચંદાને પૈસા લઈને શ્રીમંત વૃદ્ધ નથ્થુશાહ સાથે પરણાવવા ચાહે છે, અને આનંદલાલ સાથેના વિવાહ ફોક કરાવે છે. ચંદા વિરોધમાં મૂંગી થઈ જાય છે. આપણા ભોળાભટ્ટ યુક્તિ કરીને એને બોલતી કરે છે, અને આનંદલાલ સાથે એને પરણાવી આપે છે. પરિણામે નારાજ પત્ની શિવકોર પણ ઠેકાણે આવે છે. સુરતી ભાષા, ભારે રમૂજ-રંગત, વિશિષ્ટ પાત્ર હજામનાં ટોળટપ્પાં, ભટ્ટ અને શિવકોરનું વાગ્યુદ્ધ, અતિશયોક્તિ વગેરેનો વૃદ્ધ વિવાહની સામે ઇચ્છાવરની તરફેણના બોધ માટે ઉપયોગ થયો છે. ફ્રેંચ ભાષાનું આ સબળ રૂપાંતર એટલું જ તખ્તાલાયક પણ છે. જો કે, તત્કાલીન કે આજ પર્યંતની રંગભૂમિમાં એ ઉવેખાયું છે.

ગુજરાતના તત્કાલીન ચોથા નાટ્યકાર નર્મદે "કલમને ખોળે માથું મૂકીને" પેટિયું રળવા "કૃષ્ણાકુમારી" (1869), "રામજાનકી દર્શન" (1876), "દ્રૌપદી દર્શન" (1878) અને "સાર શાકુંતલ" (1881) લખ્યાં. એમાં પણ સંસ્કૃત નાટ્યવિધાન છે. અંગ્રેજી નાટ્યશૈલીની ઓછી અસર છે, અને આર્યસુબોધ નાટક મંડળી માટે એ રચાયાં હોવા છતાં મુદ્રણ કે મંચન કલાના નાટ્યતત્ત્વને નર્મદ આંબી શક્યા નહીં. એણે નાટકમાં કવિતા મૂકી; પણ એ ન તો નાટક બન્યું, ન કવિતા બની. નર્મદનો વ્યવસાયી રંગભૂમિ સાથેનો સંબંધ જો ટકી શક્યો હોત, તો નાટ્યસાહિત્ય અને તત્કાલીન રંગભૂમિનાં નવાં શક્ય દિશાસૂચનોમાં નર્મદનું પ્રદાન ફળદાયી નીવડયું હોત !

"મહેતાજી નાટક કંપની" માટે રણછોડભાઈ ઉદયરામે લખેલા "લલિતાદુઃખદર્શક" (1855)માં કજોડાના કરુણ અંજામનો ચિતાર છે. દુરાચારી નંદનને પરાણે પરણાવાયેલી લલિતા સાસરેથી માંડી જ્યાં જાય છે ત્યાં ત્રાસ પામે છે; અને ગ્રામવાસીઓને આપવીતી કહેતાં મૃત્યુ પામે છે. નંદન અને એના સાગરીત પૂરણમલને હાથે મરે છે; પૂરણમલને શિકારી અને શિકારીને વાઘ મારી નાખે છે ! આ નાટકમાં અનેક રાગો અને સંસ્કૃત વૃત્તો પ્રયોજવામાં આવ્યાં છે. રોજિંદી ભાષાના સંવાદો, વૃત્તાંતકથન, પાત્રવર્ણન અને સ્થળવર્ણન વગેરે પણ પદ્યમાં રચવામાં આવ્યાં છે. નાટકમાં ઠેર ઠેર કજોડાંની વિરુદ્ધ વાતમાં અતિશયોક્તિ અને સુધારક વૃત્તિ દેખાય છે. કહે છે, કે આ નાટક તખ્તા પર એવું તો સફળ થયું હતું કે વીસ જેટલાં બીજાં નાટકો કજોડાંના વિષય સાથે "–દુઃખદર્શક" શીર્ષક હેઠળ 1858થી 1880 વચ્ચે લખાયેલાં !

આ જ ગાળા દરમ્યાન અન્ય ડઝનબંધ મૌલિક ઐતિહાસિક નાટકો અને કેટલાંય સંસ્કૃત નાટકોના અનુવાદો વિદ્વાનોની કલમેથી ઊતરેલાં : "ભાષા હનુમાન નાટક" – ચૌદ અંકી – જુગલકિશોર (1883); "દેવળદેવી" – બે અંકી – ભીમરાવ ભોળાનાથ (1896); "માધવરાવ પેશવા" – ગણપત ઓઝા (1871); "સદેવંત સાવળિંગા" – ચુનીલાલ અમથાલાલ શાહ (1883); "સંગીત કાદમ્બરી" – ભા. ગો. શાહ (1897) વગેરે.

વ્યવસાયી નાટક મંડળીઓ સાથે સંબંધ ન હોય, છતાં એને ખ્યાલમાં રાખીને થયેલી આ બધી નાટયકસરતો અનેક રીતે વાતાવરણ ટકાવી રાખતી હતી. એમાં હ્રંચાહ્રળ અને કૃતક વસ્તુમાંડણી, અધૂરી નાટયસૂઝ વગેરે દેખા દે છે. આ જ ગાળાની બીજી મહત્ત્વની સિદ્ધિ તે સંસ્કૃત નાટયપ્રણાલીનો અભ્યાસ અને અનુવાદો. કાલિદાસ, ભવભૂતિ, બાણ, હર્ષદેવ વગેરેના મુખ્યત્વે અને શૂદ્રક, ભાસનાં ક્વચિત્ નાટયરૂપાંતરો નોંધવાં જોઈએ : "શાકુંતલ" (1856) – ઝવેરીલાલ યાજ્ઞિક, "માલતીમાધવ" (1880) – મણિલાલ દ્વિવેદી; "ઉત્તરરામચરિત્" (1883) દ્વિવેદી; "મૃચ્છકટિક" (1883) કંથારિયા વગેરે. આ બધા અનુવાદોમાંથી દ્વિવેદી કે કંથારિયાના અનુવાદો સહ્ય છે, પરંતુ અન્ય ભાષાંતરોમાં ગુણવત્તા નથી. આ નાટકો પણ તખ્તા પર ભજવાયાં નહીં, એ પણ રસકેળવણીમાં ઓછપ રહ્યાનું કારણ બન્યું છે.

અને અંતે

ગુજરાતી રંગભૂમિનો આ પ્રથમ સ્તબક. એ દરમ્યાનની નાટય પ્રવૃત્તિ મુંબઈ-કેન્દ્રી, મંચન-કેન્દ્રી અને પ્રેક્ષકો કરતાં વિશેષ તો નટોની મંડળીઓ રચવાના પ્રયત્ન-કેન્દ્રી જણાય છે. વિદેશી લેખકો 1750થી અંગ્રેજી નાટકો રજૂ કરતા એના લગભગ નવ દાયકા પછી કોઈ ગુજરાતીએ બાંધેલા થિયેટરમાં પ્રથમ ગુજરાતી નાટક ભજવાયું હતું; અને તે પણ વિદેશી રંગભૂમિને નમૂને નાટકના આયાતી માળખામાં પેશ થયું હતું. આખા સ્તબક દરમ્યાન, મંડળીઓએ મળ્યાં એ નાટકો ભજવ્યાં; જરૂર પડી ત્યારે એમણે લખ્યાં, કે લખાવડાવ્યાં; શેક્સપિયરમાંથી રૂપાંતર અને ઉઠાંતરી પણ કરી. પારસીઓએ વિશાળ ગુજરાતી પ્રજા માટે ગુજરાતીમાં પ્રથમ મંચનો કર્યાં; સાથોસાથ સંસ્કૃત નાટકોના અનુવાદ પણ તૈયાર થયા.

કે. ખુશરુ કાબરાજીએ દલપતરામને કવિ તરીકે સ્વીકારી એમની પાસે ગીતો લખાવડાવ્યાં, પણ એ પછીનાં એમનાં બંને નાટકો "લક્ષ્મી" કે "મિથ્યાભિમાન" એમણે કે કોઈ મંડળીએ ભજવ્યાં નહીં; કવિ નર્મદનાં નાટકોનેય મંડળીઓએ બહુ સારો આવકાર ન આપ્યો અને રણછોડભાઈ ઉદયરામનાં "હરિશ્ચન્દ્ર", "લલિતાદુઃખદર્શક" વગેરે ઘણાં નાટકો તેઓએ માફક આવ્યાં એટલે, અને માફક આવે તે રીતે, તખ્તા પર મૂક્યાં. નાટકના વ્યવસાય વિશેની આ મંડળીઓની સમજ પહેલેથી જ એવી કેળવાઈ કે નવું કશું ન કરતાં ચીલાચાલુ સલામત માર્ગે જ તેઓ આગળ વધ્યા. ખરી રીતે તો વેપારમાં સાહસવૃત્તિ જ માર્ગદર્શક હોવી જોઈએ. એટલે તો તત્કાલીન મંડળીઓ જે નાટયવિધાને મંચન કરતી એ માળખે, વિદ્વાન ગણાયેલા રણછોડભાઈનાં નાટકો રજૂ થયાં, પરંતુ ગુજરાતી ભાષાની તળભૂમિનું નાટક "મિથ્યાભિમાન" આટલું બધું અભિનયક્ષમ હોવાં છતાં, અને 1871માં પ્રસિદ્ધ થવા છતાં છેક 1955 સુધી ગુજરાતમાં ન ભજવાયું. આ પાત્રપ્રધાન નાટક ભવાઈના વિશિષ્ટ અંશોને લઈને લખાયેલું ઉત્તમ પ્રહસન અને વ્યંગનાટય છે. વળી, એનું મંચન થયું એ પણ એ જ "જૂની" રંગભૂમિના પ્રતિભાશાળી દિગ્દર્શક જયશંકર 'સુંદરી' અને પ્રાણસુખ નાયક જેવા

નટને હાથે, અને એ પણ ત્યારે કે જ્યારે તેઓને અમદાવાદમાં પ્રયોગશીલ રંગભૂમિનું પોષક વાતાવરણ મળ્યું.

"મિથ્યાભિમાન" પ્રત્યે આપણા વિદ્વાનો અને વિવેચકોએ પણ બહુ આકરી દૃષ્ટિ રાખી છે. એના અંત વિશેની અવાસ્તવિકતા તરફ, અને ક્યાંક દેખાતાં ગ્રામ્ય ઇંગિતો તરફ તેઓએ આંગળી ચીંધ્યા કરી, પરંતુ એના સમકાલીન અનેક નાટકોની એ મર્યાદાઓ સાંખી લીધી ! "મિથ્યાભિમાન"થી એક દાયકે વહેલા મુદ્રિત થયેલા, પરંતુ રૂપગત પાત્રગત મર્યાદાઓને લઈને હજી સુધી મંચિત ન થયેલા, નગીનદાસ મારફતિયાના "ગુલાબ" નાટકને, એ પ્રથમ મુદ્રિત થયું હોવાથી જ, ગુજરાતનું પ્રથમ મૌલિક નાટક ગણાવે એવું વિદ્વાનોનું વલણ, વ્યવસાયી મંડળીઓનાં મંચિત નાટકો પ્રત્યે સૂગ ધરાવતા વલણથી કઈ તાત્ત્વિક રીતે જુદું કહી શકાય? એ ઉપરાંત પણ, આપણા લોકનાટય ભવાઈ પ્રત્યેની લગભગ પોણી સદી (1871-1955) ચાલેલી નાટકકંપનીઓની અને સાહિત્યકારોની એકસરખી સૂગનું એ પરિણામ મને તો લાગે છે. પણ એ બધાની આરપાર જોઈ તટસ્થ ભાવે મૂલ્યાંકન કરીએ, તો આપણા પોતીકા નાટયપ્રકાર – ભવાઈના પાત્ર-કેન્દ્રી અંશોને, આજથી સવાસો વર્ષ પહેલાં સમજનાર કવિ દલપતરામની સૂઝ ઊડીને આંખે વળગશે. એમની કવિતામાં પણ નાટયાત્મકતા અને દશ્યાત્મકતા હતી, જે એમના સમકાલીન કોઈ પણ (નાટયમંડળીઓએ સ્વીકારેલ કે અવગણેલ) નાટયકારોમાં નહોતી. "મિથ્યાભિમાન"ની એ દિવસોમાં જો કોઈ મંડળીએ રજૂઆત કરી હોત, તો તત્કાલીન કોઈ પણ નટ-દિગ્દર્શકને જીવરામ ભટ્ટનું મંચનયોગ્ય પાત્ર મળ્યું હોત; ભવાઈ કે સંસ્કૃત પ્રણાલીના આગવાં નાટયસ્વરૂપને લીધે પ્રેક્ષકોમાં નવી સમજ કેળવાઈ હોત, દલપતરામ અને એ પછી અનેકોને એ દિશામાં જવા પ્રોત્સાહન મળ્યું હોત અને ગુજરાતી નાટય-થિયેટરને અને ભવાઈમંચનને પણ નવી દિશા મળી હોત !

આ બધા શક્યાર્થો શોધવાને બદલે આપણે એના લેખનના સવાસો વર્ષે એક એ ભૂલ તો સુધારી લઈએ કે, કવિ દલપતરામના "મિથ્યાભિમાન"ને ગુજરાતનાં પ્રથમ 'સિદ્ધ મૌલિક નાટક' તરીકે સ્વીકારીએ કે જેથી આપણા પરંપરિત નાટય-ભવાઈના ઉચિત સ્વીકારના છેલ્લા ત્રણ-ચાર દાયકાના પ્રયત્નોનું એ આરંભબિંદુ તો બને !

થિયેટરકલામાં પણ ચમત્કાર અને શ્વાસરોક દૃશ્યો રજૂ કરવાનું વલણ રહ્યું અને નાટયવિચાર કોઈ એ ધ્યાનમાં ન લીધો.

તત્કાલીન રાજકીય, સામાજિક પરિસ્થિતિનું પ્રતિબિમ્બ આ સ્તબકમાં ઝિલાયું નથી. નાટકને અંતે આવતાં ફારસોમાં સમાજ-સુધારા માટે આગ્રહી કટાક્ષો થયા – "ધનજી ગરક" જેવા સુધર્યા ય ખરા !

નાટકને અંતે ભજવાતાં ફારસો લેખન-મંચનની દૃષ્ટિએ પ્રથમ એકાંકીઓ ગણાવાં જોઈએ. એ જ રીતે પેટા-નાટક તરીકે આવતાં ફારસ ("મિથ્યાભિમાન"નાં મિયાંના દશ્યો વગેરે) "સમાંતર કૉમિક"નાં પ્રથમ ઉદાહરણો છે, અને એ મુદ્રિત નાટકમાંથી જૂની રંગભૂમિના

મંચિત નાટકમાં ગયાં હોવાં જોઈએ, એવું પણ જણાય છે.

આ ટૂંકો સિનેરિયો દર્શાવે છે કે જે નમૂને આપણે ત્યાં નાટક અને રંગમંચ આવ્યાં, એ નમૂનો જ ખોખલો હતો. એ વખતે યુરોપમાં, ખાસ કરીને બ્રિટનમાં, પ્રોસેનિયમ આર્કથી નટ અને પ્રેક્ષકોનો સંબંધ કપાઈ ગયો હતો; પિક્ચર ફ્રેમમાં નાટ્યતત્ત્વ જકડાઈ ગયું હતું. એનું ય અધૂરું મળ્યું આપણને, જે ઓશિંગણ થઈને સૌએ માથે ચડાવ્યું. એમના અનુકરણે લટકાવેલા પરદા વધારે સુશોભિત થયા, પણ છેક સુધી હટ્યા નહીં!

સ્તબક સંધિએ

"વિવિધ મંડળીઓના પ્રારંભના" આ સ્તબક (1842થી 1878)માં એટલું તો સ્પષ્ટ થવા માંડ્યું હતું કે મંડળીઓ રચી શકાય તેમ છે; એને માટે પ્રેક્ષકો છે એથી આર્થિક રીતે ટકી શકાય તેમ છે; નટો-લેખકોય મળી રહે તેમ છે; ટૂંકમાં માલિકો જાતે જો નાટ્યપ્રવૃત્તિમાં થોડું વ્યવસાયની દૃષ્ટિએ ક્રમ કરી શકે તેમ હોય તો રોટલો રળી શકાય. 1878ના વર્ષમાં આ સ્તબકની પરાકાષ્ઠા જેવાં બે નાટકો – શ્રી રણછોડભાઈ ઉદયરામનું "લલિતાદુઃખદર્શક" અને કવિ નર્મદનું "સીતાહરણ" રજૂ થયાં. મુંબઈમાં ગુજરાતી નાટક મંડળીનાં મંગલાચરણની સાથે, સૌરાષ્ટ્રમાં "આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી" ની શરૂઆત કરી વાઘજી અને મૂળજી આશારામ ઓઝા – એ બે ભાઈઓએ.

આ ઘટનાથી ગુજરાતી થિયેટરમાં નવું તત્ત્વ ઉમેરાઈ રહ્યું હતું.

પ્રકરણ 3

'જૂની' રંગભૂમિ

સ્તબક બે : માલિક – લેખકનો સ્તબક

(1878-1898)

સુધારક વૃત્તિનો જુવાળ

"નાટક દુનિયાનું દર્પણ રૂડું, ગુણદોષ જોવાનું,
ખાંતેથી જોઈ જોઈ, બોધ લઈ, દિલડાનું દુઃખ ધોવાનું.

આ લખ્યું અમદાવાદમાં ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી (1876-1902)એ પોતાનો 'નાટ્યાદર્શ' સમજાવવા; તો બીજી બાજુ મોરબીમાં વાઘજી આશારામ ઓઝા (1850-1896)એ પણ રંગભૂમિમાં "હેતુપ્રધાન નાટકો જ કરવાં" એવું નક્કી કરી, "શ્રી મોરબી આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી"ની સ્થાપના (1878) કરી. એનો નિર્ણય તેમણે આ રીતે લીધો :

આ અરસામાં ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રમાં રામભાઉ અને કિર્લોસ્કર જેવી દક્ષિણી નાટ્ય મંડળીઓ પોતાની શકિત-મતિ મુજબ મનોરંજન પીરસતી. એમાંય એક વખત એક નાટક મંડળીએ સન્નિવેશ કે વેશભૂષાનાં ઠેકાણાં વગરનું 'ધર્મભાવના કે સંસ્કારિતા'ને અવગણતું, અશ્લીલતા દર્શાવતું જે નાટક કર્યું એ જોઈ, મોરબીના રાજકુમારના શિક્ષક વાઘજી આશારામ ઓઝાને નાટ્યકલાના આવા દુરુપયોગથી નારાજી થઈ અને પ્રજામાં 'આર્ય સંસ્કારો' રેડવાની રંગભૂમિની શકિત પિછાણી. એમની વેદનાથી મોરબી નરેશે નાટક મંડળીની સ્થાપનામાં રાજ્યાશ્રયની એમને બાંહેધરી આપી.

ત્રીજી બાજુ પાંચમી જૂન, 1878ના દિવસે મુંબઈમાં મહેતાજીઓએ રણછોડભાઈ ઉદયરામના "લલિતાદુઃખદર્શક" નાટક સાથે "ગુજરાતી નાટક મંડળી"ની સ્થાપના કરી, એમાં પણ રંગભૂમિને 'રૂડા દર્પણમાં ખાંતથી ગુણદોષ જોઈ, બોધ લેવાનાં સાધન તરીકે પ્રયોજવાના' ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીના આદર્શનું સમાંતર દેખાય છે.

ગુજરાતની રંગભૂમિના આ મહત્ત્વના વળાંકનું સૂચન એ રીતે પણ આપણને મળે છે, કે 1842થી 1875-78 સુધી મોટે ભાગે પારસી કે ગુજરાતી નાટ્યજૂથોનાં નામોમાં "વિક્ટોરિયા", "આલ્ફ્રેડ", "પ્રિન્સ ઑફ વેલ્સ", "બેરોનેટ", "નેપોલિયન" વગેરે અંગ્રેજી વ્યક્તિવિશેષો; થિયેટ્રિકલ, ડ્રામેટિક, નાટક કે બર્લેસ્ક વિશેષણો સાથે; જૂથરચનાની સંજ્ઞા તરીકે

"ક્લબ", "મંડળી", "કોર" કે "કંપની" જોવા મળે છે (દા.ત., 'વિક્ટોરિયા નાટક મંડળી', 'નેપોલિયન થિયેટ્રિકલ ક્લબ', 'બૉમ્બે ડ્રામેટિક કોર', 'પારસી બર્લેસ્ક કંપની'). એમાં છેક 1876માં રચાયેલી કંપનીનું નામ છે 'આર્ય નાટ્યોત્કર્ષ મંડળી'; એમાં નાટકના ઉત્કર્ષનો (નાટક દ્વારા ઉત્કર્ષનો) ઉદ્દેશ જાહેર થાય છે. પરંતુ 1878માં અને એ પછીનાં નાટ્યજૂથોને જે નામો અપાય છે, એમાં "આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી", "વાંકાનેર આર્ય હિતવર્ધક નાટક મંડળી", "વિદ્યાવર્ધક નાટક મંડળી", "સત્ય સુબોધ નાટક મંડળી" અને "દેશી નાટક સમાજ", વગેરેથી નાટક અને રંગભૂમિનાં ઉદ્દેશ, પ્રયોજન અને દિશા સ્પષ્ટ થાય છે. અલબત્ત, આ પહેલાં મુંબઈમાં ભજવાતાં નાટકોમાં સુધારક વૃત્તિનો તદન અભાવ તો નહોતો જ; પરંતુ ગુજરાતી રંગભૂમિના એ પહેલા સ્તબકમાં જૂથરચનાનો અભિગમ હોવાથી, પ્રેક્ષકોમાં ટકી રહેવા માટે મંડળીઓ દ્વારા મનોરંજનને વિશેષ પ્રાધાન્ય મળતું. 1878થી 1890ના ગાળામાં ગુજરાતમાં આટલી નાટક મંડળીઓ ઉલ્લેખપાત્ર છે : "આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી"; "મોરબી આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી"; "વાંકાનેર આર્ય હિતવર્ધક નાટક કંપની"; "દ્વારકા નૌતમ નાટક મંડળી"; "હળવદ સત્ય સુબોધ નાટક મંડળી"; "દેશી નાટક સમાજ"; "વાંકાનેર વિદ્યાવર્ધક નાટક મંડળી" વગેરે.

પ્રસ્તુત સ્તબકની બીજી મહત્ત્વની વાત તો એ, કે રંગભૂમિના પ્રયોજન વિશેના આવા ક્રાંતિકારી પરિવર્તનની સાથોસાથ એનો તખ્તો પણ મુંબઈમાંથી ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રમાં પલટાય છે, એટલે સ્થળપરિવર્તનને પણ પ્રયોજન-પરિવર્તન સાથે સાંકળવાનું કોઈને મન થાય; જોકે, આ બીજા સ્તબકમાં મુંબઈમાં પ્રવૃત્તિશીલ રહેનારી નાટક મંડળીઓમાં નોંધપાત્ર બની રહેલી 'ગુજરાતી નાટક મંડળી' અને રણછોડભાઈ ઉદયરામનાં નાટકો પણ નાટ્યકર્મ અને સમાજ પ્રત્યે એવી જ સુધારક વૃત્તિ દાખવતાં હતાં.

સાડા ત્રણ દાયકાની મજલ કાપી ચૂકેલી ગુજરાતી રંગભૂમિના પારસી અને ગુજરાતી "માલેકો"ની નાટ્યપ્રવૃત્તિમાં ક્યાંક ક્યાંક સલાહકાર મંડળો હતાં કે એમાં કાબરાજી અને રણછોડભાઈ જેવી વિભૂતિઓય હતી. તો પણ, નાટ્યપ્રવૃત્તિના કેન્દ્ર સમા લેખક કે નટને તાલીમ આપનારાઓને બદલે માલિકોની ભૂમિકા જે રીતે કંડારાઈ આવતી હતી, એની અસર બીજા સ્તબકની નાટ્યપ્રવૃત્તિમાં એ રીતે દેખાય છે, કે માલિક ખુદ નાટક લખતો, અને કોઈ કોઈ તો અભિનય પણ કરતો. એ લેખક હોવાથી માલિક નહોતો, પણ માલિક હોવાથી નાટક લખતો !

આપણે આ સ્તબકને માલિક-લેખકનો સ્તબક ગણીએ છીએ. ઉપરની વાતને સમજાવતાં આ રહ્યાં ઉદાહરણો : 'મોરબી આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી'ના માલિક વાઘજીભાઈ ઓઝા જાતે નાટક લખતા; એમના ભાઈ અને મંડળીના વ્યવસ્થાપક મૂળજી આશારામ ઓઝા કોઈ કવિ લેખકને, એ જેવો કે લોકપ્રિય થઈ સંસ્થા માટે અનિવાર્ય બની જાય એ પહેલાં, એને સ્થાને બીજા લેખકનું નાટક મૂકતા; નાટકનું નહીં પણ મોટા ભાગે એની ઓપેરા બૂક

(ગીતસંગ્રહ)નું પ્રકાશન થતું, અને એના પર લેખકને બદલે સંસ્થાનું અને એના માલિકનું નામ હોય – "રચી પ્રસિદ્ધ કરનાર" તરીકે ! આ કોઈ એક્લદોક્લ કંપની કે માલિકની વાત નથી. ગુજરાતની 'જૂની' રંગભૂમિમાં આ વલણે જે ઊંડાં મૂળ નાખ્યાં એને પરિણામે લેખક મોટે ભાગે કંપનીનો પગારદાર નોકર હતો અને માલિકો પોતાની મુનસફી પ્રમાણે નાટકો 'લખાવડાવતા', નાટક કે લેખક દૂઝણી ગાયની જેમ લોકપ્રિય હોય ત્યાં સુધી રખાતાં અને પછી દૂર કરાતા. લેખક ઇચ્છે તો પણ પોતાનું નાટક બીજી કંપનીને આપી ન શકતો. મૂળજી આશારામ ઓઝાએ પ્રભુલાલ દ્વિવેદી ને, "નોકરી કરવી હોય તો હું કહું તેમ લખવું પડશે" એમ કહ્યું હતું. 'દેશી નાટક સમાજ'માંથી છૂટા થયેલા કવિ છોટાલાલ શર્માને, એમનાં જ લખેલાં નાટકો માટે કંપનીના વ્યવસ્થાપકે એવું સંભળાવી દીધું હતું કે "તમે અમારા માટે નાટકો લખ્યાં હતાં, તમારે હવે જોઈતાં હોય, તો પાંચ-પાંચ હજાર રૂપિયામાં વેચાતાં આપું !" એ જ રીતે પ્રભુલાલભાઈને નકુભાઈ શેઠે કોઈ પણ કારણ વગર છૂટા કરેલા અને પછી 'આર્ય નૈતિક કંપની' માટે એ નાટક ન લખે એટલા જ માટે ફરી નોકરીએ રાખી મહિનાઓ સુધી બેસાડી રાખેલા ! એ દરમ્યાન અન્ય લેખકોનાં નાટકો તેમણે ભજવ્યાં કર્યાં, એ જ પ્રભુલાલભાઈએ "વડીલોના વાંકે" નામના શતપ્રયોગી નાટકથી કંપનીને દેવામુક્ત કરી પછી 'લક્ષ્મીકાંત નાટક સમાજ'ના માલિક ચંદુલાલ શાહે લેખકની પચાસમી વર્ષગાંઠે, 1942માં, એમના પ્રદાનની કદરરૂપે એમના જ નાટક "શંકરાચાર્ય"ના હક પાછા અર્પણ કર્યા; કારણ કે આ નાટક તખ્તે નિષ્ફળ ગયું હતું, અને કંપનીને એની જરૂર નહોતી !

રંગભૂમિ પરના નાટકના પ્રથમ સર્જક એવા લેખકની આવી બાપડી સ્થિતિ સામે ફૂલચંદ માસ્તર, મૂળશંકર મૂલાણી, જામન અને ડૉ. નૃસિંહ વિભાકરે માથું ઊંચક્યું, પરંતુ એની વાત આપણે યથાસ્થાને કરીશું. વળી, પોતાની લોકપ્રિયતા ઉપરાંત સ્વતંત્ર મિજાજથી મણિલાલ 'પાગલ' જેવા લેખક એ જ માલિકોને કેવી રીતે પગને પંજે ઊભા રાખી પોતે ઇચ્છે એ જ નાટક લખી એના દરેક 'સીન' દીઠ એ વખતના રૂપિયા દોઢસો લેતા એની વાત પણ આપણે યથા સમયે કરીશું. બાકી તો 'કવિ' 'મુનશી'નું બિરુદ પામેલ સર્જકો કંપનીના માલિકો અને સત્તાધીશ શેઠિયાઓ સામે નીચી મૂંડીએ એમના આદેશો પ્રમાણે દશ્યો ઢસડતા અને કૉપીરાઇટનો છડેચોક ભંગ સાંખી લેતા. દોઢ સો વર્ષની રંગભૂમિની તવારીખમાં લેખક આ રીતે દુભાયો અને એણે કોઈ જ નવો પ્રયોગ, નવતર રચના કે નવલો નાટ્યવિચાર ન આપ્યો, એનાં મૂળિયાં આ રીતે 1878થી શરૂ થતા આ બીજા સ્તબકમાં નંખાયાં હતાં.

રણછોડભાઈ ઉદયરામ (1837-1923)

પારસીઓ સાથેના મતભેદ પછી મહેતાજીઓએ રણછોડભાઈને સથવારે 'ગુજરાતી નાટક મંડળી' (ક્યારેક એ 'મહેતાજી નાટક મંડળી' તરીકે પણ ઓળખાતી)ની સ્થાપના 1878માં "લલિતાદુઃખદર્શક" નાટક ભજવીને કરી. એ ગુજરાતી થિયેટર અને સાક્ષર નાટ્યકારના

સમન્વયનો તેજસ્વી સ્તબક બની શકે તેમ હતો. જોકે, એમનાં અનેક નાટકો એ રીતે ભજવાયાં હોવા છતાં એ નાટક મંડળી કે ગુજરાતી થિયેટરને એમના પછી પણ હંમેશાં સારા લેખકો મળતા રહે, એવું વાતાવરણ તેઓ સર્જી ન શક્યા, એની પણ નોંધ લેવી જોઈએ.

રણછોડભાઈનાં પ્રથમ બે નાટકો 'કજોડાં' જેવા લગ્નવિષયક હતાં, તો પછીનાં નાટકોમાં વિષયની દૃષ્ટિએ પૌરાણિક નાટકોમાં "નળદમયંતી" (1893) મહત્ત્વનું છે. એના ત્રણસોથી વધુ પ્રયોગો થયા હતા. રચના-વિધાન, પાત્રચિત્રણ, અતિરંજકતા, નાટકીયતા અને પ્રેક્ષકોની ચમત્કારભૂખ સંતોષવા એ લખાયેલું લાગે છે. એ પછી "હરિવંશ" અને "બાણાસુર મર્દન" (1898) પણ એ જ કોટિનાં છે. જ્યારે 'વંઠેલી ભવાઈ'થી પ્રેક્ષકોની નિમ્ન રસવૃત્તિને નાટકોના લેખન દ્વારા કેળવવા માટે રંગભૂમિ પર જ અસર કરવા રણછોડભાઈને હૈયે દાઝ હતી; એથી કંપનીના માલિકો, કે પ્રેક્ષકોની અજુગતી માગણીઓથી રણછોડભાઈને નારાજી થાય, તો તેઓ નાટક લખીને જ એ વ્યક્ત કરે ને? પરિણામે 1920માં આવ્યું એમનું પ્રસિદ્ધ નાટક "નિંદ્ય-શૃંગારનિષેધક" રૂપક. એમાં નાટક અને સિનેમામાં પ્રગટ થતાં નિંદ્ય શૃંગારનાં દશ્યો જોવાથી પ્રેક્ષકો પર શી અસર થાય છે, એનું નિરૂપણ છે. આ દીર્ઘસૂત્રી અષ્ટાંકી રચનાવિધાનમાં "ભારતીય નાટ્યપ્રયોગશાળા"ની કલ્પના આપવામાં આવી છે. એ પછી 1923માં એમણે લખ્યું, "વંઠેલ વિરહીનાં કૂડાં કૃત્યો." એમાં અમદાવાદ અને મુંબઈના સમકાલીન પ્રવાહો, પ્રેક્ષક માનસ, બીભત્સતા, થિયેટર બાંધવા સંસ્થાના માલિકોની ઘેલછા વગેરે આલેખવામાં આવ્યાં છે. જોકે 1890 માં એમણે "નાટ્યપ્રકાશ" પુસ્તકમાં સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રના પોતાના અભ્યાસનો પરિચય આપ્યો હતો. છતાં નાટ્યસિદ્ધાંત, નાટ્યલેખન, નાટ્યકંપનીઓનાં સલાહકાર મંડળોમાં પ્રદાન, કે પોતાની સાક્ષરતા વગેરેથી રંગભૂમિ પ્રવૃત્તિ પર તેઓ કોઈ યુગવર્તી પ્રભાવ કરી ન શક્યા, એ એક વાત; અને બીજી વાત એ, કે ભવાઈને ઉવેખી જે રંગભૂમિમાં તેઓ પ્રવૃત્ત બન્યા, એનાથી પણ જીવનને અંતે, તેઓએ વિમુખ બનવું પડ્યું. એની જોકે યુગવર્તી અસર પડી ગણાય છે! એમણે પણ પ્રખ્યાત કથા-સામગ્રીનો જ મનસ્વી ઉપયોગ કર્યો હતો; તેમ એ જ ગાળા દરમ્યાન યુરોપમાં એક બાજુ ડબ્લ્યુ. બી. યેટ્સ, તો બીજી બાજુ ઈબ્સન, ચેહફ કે તલ્સતોય જેવા નાટ્યકારોની કોઈ અસર ઝીલી નહીં; કે ન તો શેક્સપિયર-મોલિયર અથવા સંસ્કૃત નાટ્યકારોને પોતાના લેખનમાં પ્રભાવક બનાવી શક્યા જે હતું તે અવગણ્યું, પણ જે કર્યું તેને પણ નકારવું પડ્યું.

ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી (1867-1902)

જન્મ અમદાવાદમાં, પિતા ધોળશાજીનો વ્યવસાય ઝવેરાતનો. મૅટ્રિક પાસ કરી ત્યાંની ગુજરાત કૉલેજમાં ભણ્યા. સંસ્કૃત સાહિત્યનો અને કાવ્યશાસ્ત્રનો તેમણે અભ્યાસ કર્યો હતો. શ્રીમંત પિતાના આ નબીરાએ ખ્રિસ્તી મિશન હાઈસ્કૂલમાં સંસ્કૃતના શિક્ષકની નોકરી સ્વીકારી.

1888માં અમદાવાદમાં નાગોરીશાળાની પડાળીમાં "સંગીત લીલાવતી" નાટકમાં

ડાહ્યાભાઈએ અવારનવાર 'વન્સમોર' માગતાં, કલાકારે તેમને કહ્યું કે, "કંપની ચલાવી જુઓ તો ખબર પડે, કે વન્સમોર કેમ થાય છે!" પછીના વર્ષે એ કંપની ભાંગતાં ડાહ્યાભાઈ એમાં ભાગીદાર બન્યા, અને કંપનીને 'દેશી નાટક સમાજ' નામ આપ્યું. આ 'દેશી' શબ્દમાં ગુજરાતીપણાનો અર્થ હતો.

1889માં તેમણે "શાકુન્તલ" નાટકના પહેલા ચાર અંકોનો અનુવાદ કર્યો. "મોરબી નાટક કંપની'ના માલિક વાઘજી આશારામ ઓઝાની જેમ ડાહ્યાભાઈ કંપની શરૂ કરનારા અને નાટક લખનારા બીજા શિક્ષક હતા. 1892-95 સુધી માંડવા બાંધીને જ્યાં નાટકો ભજવાતાં ત્યાં જ "રાવબહાદુર મગનભાઈની વાડી"માં ડાહ્યાભાઈએ નટોની સાથે જ રહી નાટકો લખ્યાં. પહેલા વર્ષે માંડવાને આગ લાગી. શેઠ-શાહુકારને ત્યાંથી માગી આણેલાં વસ્ત્રો બળી ગયાં, પત્નીના દાગીના વેચી કંપની ટકાવી. શ્રીમંત પિતા નારાજ થતાં તેમણે વારસામાંથી ફારગતી લખી આપી, અને 'ઝવેરી' અટક છોડી 'દલાલ' અટક ધારણ કરી.

ગુજરાતમાં પહેલું પાકું થિયેટર બાંધવાનો યશ ડાહ્યાભાઈને જાય છે. શ્રીમંત શેઠ ચીમનલાલ નગીનદાસની સહાયથી 1894માં (અમદાવાદમાં હાલના 'નોવેલ્ટી' સિનેમાની જગ્યાએ) તેમણે 'આનંદભુવન' થિયેટર બાંધ્યું. આ જ અરસામાં તેમને ઘેલાભાઈ દલાલ જેવા નાટ્યપ્રેમીનો સથવારો પણ મળ્યો. એ પછી વડોદરા મહારાજાનો આશ્રય મળતાં ડાહ્યાભાઈએ પોતાનાં મહત્ત્વનાં નાટકો "અશ્રુમતી" અને "મ્યુનિસિપલ ઇલેકશન" લખ્યાં (1895). "અશ્રુમતી"માં રાણા પ્રતાપની પુત્રીને અકબરના શાહજાદા સલીમના પ્રેમમાં પડતી બતાવવામાં આવી હતી; તેથી અમદાવાદ-વડોદરામાં વિરોધ જાગ્યો. "મ્યુનિસિપલ ઇલેકશન" નાટકમાં સો વર્ષ પહેલાં પણ મ્યુનિસિપલ ચૂંટણીઓમાં ચાલતી ગેરરીતિઓ ઉપર કટાક્ષ હતો. એથી પણ પ્રેક્ષકો નારાજ થયા, અને પરિણામે તેમણે મુંબઈ જઈ "ગેઈટી થિયેટર"માં "અશ્રુમતી" પેશ કર્યું. ત્યાં તેમણે વિપુલ ધન અને પ્રતિષ્ઠા પ્રાપ્ત કર્યાં. ડાહ્યાભાઈએ મુંબઈમાં પોતાનું થિયેટર (હાલના 'એમ્પાયર થિયેટર'ની જગ્યાએ) 'ઝવેરી થિયેટર'ને નામે બંધાવ્યું; તો અમદાવાદમાં બ્રહ્મચારીની વાડીમાં "શાંતિભુવન થિયેટર" બાંધી નવા પ્રકારનું "ઉમાદેવડી" (1898) નાટક ભજવ્યું.

એ પછીનાં વર્ષોમાં એમણે એક એકથી ચડિયાતાં અનેક નાટકો આપ્યાં, એમાં "વીણાવેલી" (1899), "ઉદયભાણ" (1901) અમદાવાદ અને મુંબઈમાં અત્યંત લોકપ્રિય બન્યાં.

કહે છે, કે એમના અવસાન પછી, "દેશી નાટક સમાજ" એના નાટ્યસહયોગી ઘેલાભાઈ દલાલને મળે, એવું વસિયતનામું થયું હોવા છતાં, જે શ્રીમંત પિતાનો વારસાહક તેમણે ત્યાગ્યો હતો એણે જ કંપનીમાં હક માગતા ઘેલાભાઈ છુટ્ટા થયા; અને ડાહ્યાભાઈની પત્નીએ ચંદુલાલ ઝવેરીને કંપની સોંપી. તેમણે 1923 સુધી આ કંપની ચલાવી હતી.

ડાહ્યાભાઈએ "રામવિયોગ" જેવા પૌરાણિક, "અશ્રુમતી" અને "વિક્રમાદિત્ય" જેવાં

ઐતિહાસિક, "મ્યુનિસિપલ ઇલેક્શન" જેવા સામાજિક અને "ઉમાદેવડી" તથા "વીણાવેલી" જેવાં રજવાડી વિષયો લઈને કુલ વીસેક અભિનયક્ષમ નાટકો લખ્યાં. ટૂંકા તળપદા સંવાદો અને સરસ ગીતરચનાઓ કરી હતી. મુખ્ય નાટ્યકથાઓ સાથે દૂરનો સંબંધ ધરાવતી હાસ્યરસની આડકથાઓ તેઓ ઉમેરતા. અમદાવાદની મ્યુનિસિપલ ચૂંટણીમાં એમના સંબંધીએ આચરેલી ગેરરીતિઓના જાતઅનુભવને આધારે લગભગ "વૃત્તાંત નિવેદન"ની પદ્ધતિથી, આજથી એક સદી પહેલાં, વિવિધ વ્યવસાયનાં પાત્રોનું ચિત્રણ કરી તેમણે આકરા કટાક્ષો કર્યા છે; એ નાટક આજે પણ સુસંગત લાગે છે. એમના "વીણાવેલી" નાટકમાં સૌથી વધુ નોંધપાત્ર વાત તે સમાંતર હાસ્યકથા નહીં, પણ હાસ્યોત્પાદક ખલપાત્ર (કૉમિક વિલન)ની રચના છે. આ 'ધમલો' નામનું પાત્ર મોલિયરના "તારત્યુફ" અને "મૃચ્છકટિક"ના શકારની હરોળમાં બેસી શકે. (એકલા એ પાત્રને જ કેન્દ્રમાં રાખી 1960માં જયંતિ દલાલે રેડિયોનાટિકા લખી હતી.) પણ પાપીનો પસ્તાવો, ગુનેગારને માફી અને સહુના શુભચિંતનની નાંદી સાથે તાલમેલિયા અંત લાવવાની પ્રથામાંથી ડાહ્યાભાઈ પણ મુક્ત રહી શક્યા નહોતા. નાટ્યકલામાં એમનું બીજું મહત્ત્વનું પ્રદાન તે નાટકને ઉત્તરોત્તર પરાકોટિએ પહોંચાડી તીવ્રતમ ગતિસ્થિતિ પર ક્રિયાને સ્થગિત કરતા 'ટેબ્લો'નો ઉપયોગ. આ રીતે તેઓ એ નાટ્યક્ષણ પ્રેક્ષકોનાં મનમાં ચિરંજીવી બનાવવા પ્રયત્ન કરતા. એમનાં નાટકોમાં સ્વગતોક્તિ પણ પ્રભાવક રહેતી. આંતરિક મથામણ, આત્મશુદ્ધિ કે પ્રપંચને વ્યક્ત કરવા, તેમણે પાત્રમુખે સ્વગતોક્તિઓ મૂકી છે, અને એમાં શેક્સપિયરનાં નાટકોની અસર વરતાય છે.

ડાહ્યાભાઈ અને નાટ્યસહયોગી ઘેલાભાઈ જાતે રિયાજ (તાલીમ) પર ધ્યાન આપતા. નટો સહિત બધાં, એક જ રસોડે જમતાં અને એક કુટુંબની જેમ રહેતાં.

ડાહ્યાભાઈનું જીવન જ એટલું નાટ્યાત્મક હતું, કે નાટ્યતત્ત્વ એમને અનુભવસિદ્ધ બને. મૂળે શિક્ષક જીવ એટલે બોધ-ઉપદેશનો જે નાટ્યાદર્શ એમણે રાખેલો એ ચરિતાર્થ કરી, રંગભૂમિનો એમણે એ રીતે ઉપયોગ કર્યો.

વાઘજી આશારામ ઓઝા (1850-1896)

જન્મ સૌરાષ્ટ્રમાં રાજકોટ પાસે મોરબીમાં. પિતા આશારામ ઓઝા અને માતા અંબાએ વાઘજીમાં પરંપરિત આખ્યાનોનાં સંસ્કારબીજ રોપ્યાં અને વાઘજી મૅટ્રિક સુધી ભણ્યા; મોરબીનરેશના પ્રોત્સાહનથી 1878માં વાઘજીએ કેટલાક હોંશીલા સંસ્કારી સાથીદારોને સથવારે "આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી" સ્થાપી, જે પછીથી "મોરબી આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી" તરીકે જાણીતી બની. વાઘજીએ પોતાના ભાઈ મૂળજી આશારામ ઓઝા (1855-1918)ને કંપનીનું વ્યવસ્થાકાર્ય સોંપ્યું.

વાઘજીભાઈએ પોતાના સંસ્કૃતના અભ્યાસ અને આખ્યાનોને આધારે શરૂઆતમાં આખ્યાનશૈલીમાં જ કેટલીક કૃતિઓ રજૂ કરી. પહેલું નાટકનું સ્વરૂપ 1880માં "સીતા

સ્વયંવર" માં તેઓ આપી શક્યા. એ વખતે કોઈ નાટકશાળા (થિયેટર) ન હોવાને લીધે મોરબીમાં "બારોટનો ડેલો" અને 'શેઠની વખાર' નાટ્યભૂમિ બનતાં. અને ત્યાં જ પ્રથમ નાટક રજૂ થયું. એમના યશદાયી નાટક "રાજા ભરથરી" માં રાણી પિંગળાનાં દુશ્ચરિતને પરિણામે રાજા ભર્તૃહરિના વૈરાગ્યનું હૃદયંગમ ચિત્રણ, અનેક લાગણીસભર ગીતો, અને નાટ્યોચિત પ્રવેશયોજનાને લીધે મંડળી ખૂબ લોકપ્રિય બની. ભરથરીનું પાત્ર મૂળજી આશારામ ઓઝાએ ભજવ્યું. કહે છે, કે એને લીધે કેટલાય લોકોએ ઘરસંસારનો ત્યાગ કર્યો. વાઘજીભાઈએ સંગીતપ્રધાન આ પંચાંકી નાટકમાં પ્રહસન વિભાગને મુખ્ય કથાથી જુદો કર્યો હતો. એ પછી સતી સ્રીનું આલેખન કરવા વાઘજીભાઈએ "ચાંપરાજ હાડો અને સોનરાણી" ની રાજસ્થાની કથાને આધારે સાત અંકનું નાટક લખ્યું. એના પાત્રોચિત સંવાદો એ વખતે ખૂબ પ્રભાવક બન્યા હતા. અકબર બાદશાહના દરબારના સંવાદો ઉર્દૂમાં અને કવિ ગંગના છંદ મારવાડીમાં હતા. આ નાટકમાં 69 ગીતો હતાં ! 1881-83 દરમ્યાન આ મંડળીએ સૌરાષ્ટ્ર અને ગુજરાતમાં અનેક સ્થળે પ્રવાસ કરી આ નાટકોની રજૂઆત કરી. એમનાં નાટકો જોઈ કવિ દલપતરામ પણ ખુશ થયા હતા. "ચાંપરાજ", "ભર્તૃહરિ" વગેરે નાટકો એ 1888માં મુંબઈના પ્રવાસ દરમ્યાન મુંબઈગરાઓને પણ ઘેલું લગાડયું. 1890માં અને 1896માં વડોદરામાં મહારાજા સયાજીરાવ સમક્ષ નાટકો કરી મંડળીએ ખૂબ પ્રશંસા પ્રાપ્ત કરી.

નાટકમાં ગરબા અને રાસને 1893માં મુંબઈનાં ગેઈટી થિયેટરમાંના "ત્રિવિક્રમ" નાટકની રજૂઆત દરમ્યાન વાઘજીભાઈએ પહેલી વખત સ્થાન આપ્યું. આ ગરબાએ ગુજરાતણોને ઘેલું લગાડયું. એના અનુકરણરૂપે ડાહ્યાભાઈએ પોતાનાં નાટકોમાં રાસ અને ગરબા મૂકવા માંડયા.

1897માં વાઘજીભાઈના અવસાન પછી નાના ભાઈ મૂળજીએ મંડળીનો કાર્યભાર સંભાળ્યો. પ્રચંડ કદ, હાલારી પાઘડી, ભરાવદાર મૂછ અને પહાડી અવાજની લાક્ષિણકતા નટ અને માલિક તરીકે મૂળજીભાઈને અનેરું વ્યકિતત્વ બક્ષતાં. એમની સારા 'કવિ'ની શોધ 'માસ્તર' તરીકે જાણીતા કવિચિત્રકાર ફૂલચંદ શાહમાં પૂરી થઈ. તેમણે ફૂલચંદભાઈ પાસે "મહાસતી અનસૂયા" નાટક લખાવડાવ્યું. ફૂલચંદભાઈએ અનેક સાહિત્યિક સામયિકોમાં લેખો લખી સાક્ષરનું બિરુદ મેળવ્યું હતું. 1908માં મુંબઈમાં "અનસૂયા" ખૂબ લોકપ્રિય બન્યું. એમાં મહર્ષિ અત્રિ અને મહાસતી અનસૂયાનું આદર્શ દાંપત્યજીવન રજૂ કરવામાં આવ્યું છે. નાટકની ઉપકથામાં ઘરસંસારની કડવાશ રજૂ થઈ હતી. નાટકની લોકપ્રિયતાને લીધે 1911માં કંપનીના માલિકે એનું પ્રકાશન કરવું પડયું; પરંતુ એમાં સર્જક તરીકે માલિકે પોતાનું નામ આપ્યું. ફૂલચંદભાઈના બીજા નાટક 'સુકન્યા સાવિત્રી' (1910)માં 'હાસ્ય વિભાગ' ખુદ મૂળજીભાઈએ લખ્યો. નાટકમાં સુકન્યા અને ચ્યવનઋષિની જીવનકથા રસાળ રીતે રજૂ થઈ છે. મૂળજીભાઈના હાસ્યવિભાગમાં બે અપરિણિત મિત્રો અને પતિને મૂર્ખ સમજતી સ્ત્રીની મુખ્ય નાટકની કથાથી વિરોધાભાસી વાતની ગૂંથણી મળે છે.

ફૂલચંદ માસ્તરે એ પછી પોતાનું "મહાશ્વેતા કાદમ્બરી" (1912) નાટક "વાંકાનેર નૃસિંહ નૌતમ નાટક સમાજ"ને લખી આપ્યું, ત્યારે "મોરબી આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી"ના માલિકે, કહે છે કે, કવિ ઉપર વિષપ્રયોગનો પ્રયત્ન કરી જોયો હતો; પણ સદ્‌ભાગ્યે એમાંથી એ ઊગરી ગયા હતા.

વાઘજી અને મૂળજી ઓઝા-ભાઈઓની મંડળીમાં નાટ્યપ્રકારની સાહિત્યિક અપેક્ષાઓ વણખીલી હતી; પરંતુ એમના પ્રયત્નોનું ઐતિહાસિક મહત્ત્વ ખૂબ છે. તત્કાલીન નિમ્નકોટિનાં મનોરંજક નાટકો સામે તેઓએ સરળ, સુગ્રાહ્ય સુધારક વૃત્તિ અપનાવી. વાઘજીભાઈની શૈલીમાં સંસ્કૃત નાટકો, પ્રાચીન લોકકથાઓ અને અંગ્રેજી નાટકોનું સંમિશ્રણ થવાથી એમના સમયસંદર્ભમાં એ મંડળીઓ ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રમાં નાટકો કરી છાકો મારી આવતી, એ સંજોગોમાં ડાહ્યાભાઈની જેમ, "આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી"ને લઈ મુંબઈમાં આકર્ષણ જમાવવું એ સોએક વર્ષ પહેલાં ગૌરવપ્રદ ગણાય જ. જોકે વાઘજીભાઈ પછી મૂળજીભાઈનું વલણ લેખકો પ્રત્યે પોતાની કમાણીના સાધન તરીકે જ એમનો ઉપયોગ કરવાનું રહ્યું, એ અત્યંત શોચનીય છે.

મણિલાલ નભુભાઈ દ્વિવેદી (1858-1898)

ગુજરાતી થિયેટર સાથે સંકળાયેલા સાક્ષરોમાં લેખક તરીકે કંપનીઓ દ્વારા સ્વીકારાયેલા રણછોડભાઈ ઉદયરામ અને નિષ્ફળ ગયેલા કવિ નર્મદ પછીના આ મહત્ત્વના નાટ્યકારનું "કાંતા" (1882) ઐતિહાસિક પાત્રોની કથામાં કલ્પનાનાં તત્ત્વો ઉમેરી લખાયેલું અભિનયક્ષમ નાટક છે. સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી નાટકનાં કેટલાંક ઉત્તમ તત્ત્વો – જેવાં કે "ઉત્તરરામચરિત્" અને "વિક્રમોર્વશીય"ને સમાંતર પ્રસંગો અને "હેમ્લેટ" તથા "મૅક્બેથ" નજર સમક્ષ રાખીને ઉપસાવેલાં પાત્રો, પાશ્ચાત્ય નાટ્ય પદ્ધતિએ જ આ નાટકમાં તેમણે આલેખ્યાં છે. 1889માં મુંબઈમાં દયાશંકર વિસનજીએ તખ્તાને જરૂરી એમાં સુધારા-વધારા કરી "કુલીન કાંતા" નામે એની રજૂઆત કરી. સ્વગતોક્તિ, નાટ્યછટા અને ગીતો એનાં સબળ અંશો ગણાયાં; ખલપાત્રનું પણ આકર્ષક આલેખન એમાં થયું હતું. અંતિમ ચમત્કારોનાં દૃશ્ય તત્ત્વ અને કાવ્યન્યાયથી પ્રેક્ષકો વિશેષ આકર્ષાતા હતા.

પ્રથમ નાટકની સફળતા પછી તેમણે "નૃસિંહાવતાર" (1896) લખ્યું. એનાં પૌરાણિક પાત્રો, ચાંડાલોની તળપદી લઢણ, વિદૂષકની લોકબોલી, નારદ-સૂત્રધારની વ્યંગોક્તિઓ, કૉમિક આડકથા વગેરેથી નાટક લોકપ્રિય બન્યું. કવિના અવસાન બાદ 1899માં "ગુજરાતી નાટક મંડળી"એ એ ભજવ્યું હતું. ગુજરાતી થિયેટરમાં મણિલાલ નભુભાઈ સમન્વયકારી નાટ્યકાર ગણાય છે. તેમને વ્યવસાયી રંગભૂમિનો જે કંઈ અનુભવ થયો હોય તે, પણ તેમણે બેથી વધુ નાટકો લખ્યાં નહીં. એ રીતે સાક્ષરનો થિયેટર સાથેનો આ સંબંધ અંતિમ જ બની રહે છે. લોકરુચિનાં સંસ્કારણની ઉપયોગી કામગીરી પણ આ રીતે અધૂરી રહી ગઈ.



ભવાઈ : 'ઝંડો-ઝૂલણ'



ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી



નટ અમૃત કેશવ નાયક



અભિનેત્રી મોતીબાઈ



નટ પ્રાણસુખ એડીપોલો



'કામલતા' નાટકમાં જયશંકર 'સુંદરી' અને બાપુલાલ નાયક,
ગેઇટી થિયેટર, મુંબઇ, 1904

માંડવે નાટક

"જૂની" રંગભૂમિના પ્રથમ સ્તબકમાં મુંબઈમાં પાકાં થિયેટરો બંધાયાં હતાં. ત્યાંની કંપનીઓ ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રમાં (તથા ભારતમાં અનેક સ્થળે અને વિલાયતમાં પણ) 'ખેલ' કરતી. એના ઉદાહરણે સમાજમાં સુધારો કરવા નાટક કરવાની હોંશ જ્યારે મુંબઈની બહાર જાગી ત્યારે ગુજરાતમાં ક્યાંય "પાકું બાંધેલું" થિયેટર નહોતું. અમદાવાદમાં તો જ્ઞાતિની વાડી કે ધર્મશાળાની પડાળીનાં ચોગાનમાં નાટકો ભજવાતાં : તાડછાની વીંગો કરી, લાકડાંની પાટો ગોઠવી, કપાસિયાના ભડકાની ફૂટલાઇટોમાં, શ્રીમંતોનાં માંગી આણેલાં વસ્ત્રો અને ઘરેણાં પહેરી નાટકો થતાં. મુંબઈની બહાર હજુયે ભવાઈ, રામલીલા અને આખ્યાનોનો એ જમાનો હતો; પરંતુ હવે તો 'મુંબઈના થિયેટર'ના નમૂને પ્રોસેનિયમ વિનાની "પિકચર ફ્રેઇમ"માં નાટક 'બેસાડવાનું' હતું. ત્યાંના પારસી-ગુજરાતી થિયેટરના પર્યાયો પણ એની સાક્ષી પૂરે છે : ડ્રોપસીન, ટ્રેપ, વીંગ, વીગ, ગેટકીપર, ટિકિટ, મેકઅપ, ફૂટલાઇટ, પીટક્લાસ, બાલ્કની વગેરે.

ગુજરાતી રંગભૂમિ અને નાટ્યવિચારનો આ નમૂનો, અંગ્રેજોનાં અનુકરણે પારસીઓએ વિકસાવેલા નમૂનાનુંય અનુસરણ હતું. એ કથાસંવાદો, ઢબ-છબ વગેરેમાં પડતી અનેક પ્રકારની વિશિષ્ટ અસરોમાં દેખાતું. પારસીઓને અતિનાટકીય સંવાદો બોલવાનું અઘરું પડે, એટલે તેઓ બેતબાજીનો ઉપયોગ કરે, અને એ દરમ્યાન વચલા પરદાની પાછળ રાજદરબાર જેવાં મોટાં દશ્યો સજાવી લેવાય; એનું અનુસરણ મુંબઈ બહારની રંગભૂમિમાં થવા માંડયું. કોઈ પણ "રાજાપાઠ"ને ગમે તેવો ભપકાદાર, ઝાકઝમાળ વેશ પહેરાવાતો, અને રાણીઓ કે દેવીઓ માટે પુરાણમાં આવતા વર્ણન પ્રમાણે પોશાક બનાવવામાં આવતો; 'કૉમિક'માં જાતિવિશેષ (વાણિયા, મુસલમાન, વ્હોરા)ને મોટાભાગે એકસરખાં કપડાં પહેરાવાતાં. 'મેક અપ' કરતા 'ગેટ અપ' તરફ વધારે ધ્યાન અપાતું !

નટની રમણભૂમિ એટલે કે તખ્તો સપાટ હતો અને પ્રેક્ષાગૃહ શરૂઆતમાં સપાટ અને પછીથી ઢોળાવવાળું રખાતું. પહેલી ઘંટડીએ પ્રેક્ષકો અંદર આવે, બીજીએ સંગીતકારો ગોઠવાય, પછી ત્રીજી લાંબી ઘંટડીએ પોટાશનો ધડાકો થાય, પડદો ઊપડે અને નટી અને સૂત્રધાર પ્રાર્થના કરે; સાથે આવેલી બાળાઓ આગલી હરોળમાં બેઠેલા પ્રેક્ષકો પર ફૂલપાંખડી ફેંકે ! આ દરમ્યાન પ્રેક્ષકો પોતપોતાની જગ્યાએ ગોઠવાઈને શાંત થયાં હોય, અને નાટ્યવસ્તુ તરફ આંગળી ચીંધી સૂત્રધાર જાય, મોટેથી સંવાદ બોલતું કોઈ પાત્ર વીંગમાંથી પ્રવેશી અતિરંજક ઢબે તખ્તાની મધ્યમાં આવીને ઊભે એટલે રોમાંચિત પ્રેક્ષકો તાળીઓના ગડગડાટ કરે ! કોઈ કોઈ દશ્ય તો અનેક 'વન્સમોર' પામે અને પરિણામે પ્રેક્ષકો બહાર નીકળે ત્યારે સવારના કૂકડા બોલતા હોય !

મુંબઈની બહારની નાટ્યપ્રવૃત્તિમાં થોડા પૈસા રોકી શકે એવો કોઈ નાટ્યરસિક કે આશ્રયદાતા નાટકમંડળી સાથે જોડાતો. શરૂઆતમાં અનાજના દાણા આપીને (ભવાઈ મંડળી પોષાતી તેમ) નાટકો જોઈ શકાતાં; મંદિરને ચોખંડેથી વાડીઓના મંડપે, અને ત્યાંથી નાટક

થિયેટરમાં આવ્યું. અને પછી તો બૉક્સ ઑફિસે ચાર આના (નવા પચીસ પૈસા)થી દોઢ રૂપિયાના ભાવે ટિકિટો મળતી થઈ. પરિણામે એક બાજુ, પોતાને નાટક "દેખાવું અને સંભળાવું" જોઈએ, એવી પ્રેક્ષકોની અપેક્ષા વધી, અને બીજી બાજુ, મંડળીઓ વધુ ને વધુ પ્રેક્ષકો આવે એવી ગોઠવણમાં પડી. મંડળીની આર્થિક બાજુમાં રજૂઆતની જગ્યા પરનો અંકુશ, 'સીનસીનેરી'ના પરદા, પગારદાર નટો તથા નોકરચાકરો અને કંપનીની "ગૂડવીલ" ગણતરી થતી એમાંથી જન્મી માલિકની ભૂમિકા. ત્યારે "દિગ્દર્શક" હજી નહોતો, અને નટ કે લેખકને તો ગમે ત્યારે રાખીને કાઢી મૂકી શકાતા. નાટક માટે તો પુરાણ અને ઈતિહાસનાં પાત્રો હાજરાહજૂર જ હતાં ! આમ તો આ સ્તબકમાં મોટે ભાગે માલિક જ બધાં નાટકો લખવાનો હતો. એના શિરે 'નાટય'કાર બનવાની કોઈ જવાબદારી નહોતી; એને તો માત્ર સમાજમાં 'સુધારો' કરવો હતો !

આ સ્તબકની નાટ્યકલાનું એક તત્ત્વ તે 'કૉમિક'નું વિશિષ્ટ આલેખન. શરૂઆતમાં તો નાટકની મુખ્યકથાને અંતે હાસ્યઉત્પાદક ફારસ–'લટકણિયાં' રજૂ થતાં. પ્રેક્ષકોનું ભરપેટ મનોરંજન કરવાનો એનો ઉદ્દેશ હતો. અલબત્ત, મુખ્યકથા પર પરદો પડયા પછી, ફારસને લીધે મૂળ નાટકની કેટલી અસર પ્રેક્ષકો પર રહે, એ શોચનીય મુદ્દો બને છે. ધીમે ધીમે ગુજરાતી નાટકની ભજવણીમાં પરદાઓ અને સીનસીનેરીનો ભપકો વધતાં, ઝમકદાર ચિતરામણથી પ્રેક્ષકોને આંજી નાખવાની વૃત્તિથી દશ્યનું ઊંડાણ સર્જી શકાય એનું આયોજન કરવા ભજવણી દરમ્યાન જે સમયની જરૂર પડે, એ માટે વચલે પરદે ટૂંકી હાસ્યરસિક આડકથાઓ ઉમેરવાનું શરૂ થયું. ક્યારેક એ સમાંતર કથા પણ હોય, અને ક્યારેક આ કૉમિક સમાંતર (કે અવાંતર) વિષય કે કથાને ઉપકારક હોય અથવા વિરોધાભાસી પણ હોય; ક્યારેય એક જ લેખક, તો ક્યારેક કૉમિક લખનારા ખાસ લેખકો પાસે એ લખાવવામાં આવે. અને પછી તો વિલન પાત્રને કૉમિક બનાવવાની પ્રથા ડાહ્યાભાઈએ શરૂ કરી. એમનાં અનેક નાટકો "સરદારબા" (1893), "ભક્તરાજ" (1894), "વીણાવેલી" (1899) વગેરેમાં એમણે ખલપાત્રને કોમિક વિભાગનું મુખ્યપાત્ર બનાવ્યું. એમાંય "વીણાવેલી"નો ખલપાત્ર "ધમલો માળી" આ ઢબનું સર્વોત્કૃષ્ટ પાત્ર છે.

ભારતમાં ફિલ્મના માધ્યમની શરૂઆત 1898માં થઈ, પણ પહેલું પૂરા કદનું હિંદી કથાચિત્ર 1913માં બન્યું. ફિલ્મનાં માધ્યમ પર પારસી, ઉર્દૂ અને ગુજરાતી વ્યવસાયી રંગભૂમિએ જે જબરી અસર કરી એમાં પૌરાણિક-ઐતિહાસિક કથાઓની પસંદગી, અતિરંજકતા, ગીતોનું પ્રાધાન્ય, હાસ્યઉત્પાદક સમાંતર કથા અને આ કોમિક વિલન વગેરે તત્ત્વો ગણવાં જોઈએ. આ બધું પ્રેક્ષકોની રસવૃત્તિ જાળવી રાખવાને નામે, જેમ ગુજરાતી રંગભૂમિના માલિકોએ, તેમ ફિલ્મના નિર્માતાઓએ પણ, પોતાની મુનસફી પ્રમાણે કર્યા કર્યું. એ બંનેના પાયામાં હતા સીનસીનેરી અને સનસનાટી. અને અંતે આવે પાત્રના પશ્ચાત્તાપ અને પોલીસ; જેનાથી

સત્યનો વિજય થાય, બધી ગેરસમજો દૂર થાય અને "ખાધું-પીધું ને રાજ કર્યું", એ લાગણી સાથે પ્રેક્ષકો કપડાં ખંખેરીને ઘેર જાય અને બીજી બાજુ નાટકકંપનીનો માલિક બૉક્સ-ઑફિસની કમાણી ગણે.

આદર્શો અને વાસ્તવિકતા

વાઘજી આશારામ ઓઝાની પ્રવૃત્તિ સ્વલેખન અને ભજવણી પૂરતી મર્યાદિત રહી; અને એમના લઘુબંધુ મૂળજીભાઈ ઓઝાએ લોકપ્રિય થતા લેખકોને કાઢી મૂકી એમના પર વિષપ્રયોગ સુધીની ચેષ્ટા કરી. ડાહ્યાભાઈનું પ્રદાન મોટું, પણ ટૂંકા જીવનકાળ દરમ્યાન પણ એમના જેવા વિશાળ વડલાની છાંયે કોઈ લેખક પાંગર્યો નહીં. મણિલાલ નભુભાઈ દ્વિવેદીએ બે નાટકોથી વધુ પ્રદાન ન કર્યું; અને એ જ રીતે ગુજરાતી રંગભૂમિના 'આદ્ય નાટ્યકાર' ગણાતા રણછોડભાઈએ આદર્શો ઊંચા રાખ્યા, પરંતુ રંગભૂમિનું ઘડતર તેઓ ન કરી શક્યા. ખરી રીતે તો રણછોડભાઈ પાસે નટોની તાલીમ ઉપરાંત સારા લેખનની તાલીમની પણ અપેક્ષા રહે. નાટકનો તખ્તો મુંબઈથી ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રમાં પલટાયો પણ પ્રેક્ષકોના મનોરંજનને નામે ચરી ખાતા માલિકોની વૃત્તિ બદલાઈ નહોતી. એમાંય સર્વસત્તાધીશ કંપનીના માલિકો, ભલે પછી એ વાઘજી-મૂળજી હોય કે ડાહ્યાભાઈ હોય, ખુદ નાટકો લખી રંગભૂમિ અને પ્રેક્ષકો સમક્ષ જે નમૂનો ઊભો કરે, એનો તો કેટલો બધો પ્રભાવ પડે ! અને એને જ સમાંતર મણિલાલ દ્વિવેદી બે નાટકો પછી, કે રણછોડભાઈ અર્ધો ડઝન નાટક પછી રંગભૂમિથી વિમુખ થાય અને તે પણ નારાજ થઈને, તો નાટ્યલેખકોને ઝૂકી જવાની ફરજ પડે, તો બીજી બાજુ અહંકારી ધનલોલુપ માલિકોને જોહુકમી વધારવાની જ પ્રેરણા મળે ને !

આ જ ગાળા દરમ્યાન, ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠીની મહાનવલ "સરસ્વતીચંદ્ર", બલવંતરાય ઠાકોરનાં કાવ્યો "ભણકારા", ન્હાનાલાલની ડોલનશૈલી વગેરે મહત્ત્વના સાહિત્યપ્રકારોનું અવતરણ થયું; ભીમરાવે "મેઘદૂત"નો, મણિલાલ નભુભાઈ દ્વિવેદીએ "ઉત્તરરામચરિત્"નો, નરભેરામ દવેએ "જૂલિયસ સિઝર"નો – વગેરે અનુવાદો કર્યા; તો રણછોડભાઈએ "નાટ્યપ્રકાશ" અને નરસિંહરાવ દિવેટિયાએ "અભિનયકલા"ના નાટ્યસિદ્ધાંતનાં પુસ્તકો આપ્યાં હતાં. ગણપતરામ ભટ્ટે "પ્રતાપ" નાટક (1897) અને રમણભાઈ નીલકંઠે અત્યંત નાટ્યાત્મક પાત્ર "ભદ્રંભદ્ર" (1892માં "જ્ઞાનસુધા"માં હપ્તાવાર) સર્જ્યાં હતાં. પરંતુ એ બધાં ક્યાં તો જાણીજોઈને, કે પછી સમકાલીન લેખકોના અનુભવે, રંગભૂમિથી દૂર રહ્યા. એ જ રીતે કંપનીના માલિકોએ પણ રંગભૂમિની બહારની આ બધી સાહિત્યકલાની પ્રવૃત્તિ તરફ આંખમિચામણાં કર્યાં. આ કંપનીના માલિકો, એ વખતના નટો, કે કંપનીના 'કવિ'ઓએ રણછોડભાઈ ઉદયરામનું "નાટ્યપ્રકાશ" અથવા નરસિંહરાવનું "અભિનયકલા" વાંચ્યાં હોય એવું પણ જણાતું નથી. ડાહ્યાભાઈ, રણછોડભાઈ કે વાઘજીભાઈ વગેરેની નાટ્યતાલીમોમાં સાહિત્યવાચન કે અન્ય કલાનો પરિચય નહીં, પણ જે તે નાટક માટે ઉચ્ચારશુદ્ધિ, ગાયન અને

સંવાદછટા શીખવા પર જ જોર દેવાતું જણાય છે. કંપની જાણે બાપુકું રજવાડું હતું, અને પરસ્પરની સ્પર્ધાવૃત્તિને લીધે અન્ય કંપની સાથે કોઈપણ પ્રકારના સંબંધને પ્રોત્સાહન જ જ્યાં નહોતું મળતું, ત્યાં સમગ્ર પ્રવૃત્તિને એક આંખમાં ભરીને જોઈ શકે, એવી વ્યક્તિ કે વૃત્તિ ઊપસે જ નહીં, એમાં નવાઈ શી?

ટૂંકમાં, એકંદરે જોતાં રંગભૂમિના પહેલા સ્તબકમાં જે બન્યું, એને **માલિક-લેખકના આ સ્તબકમાં** જાણે ટેકો મળ્યો. ભૂમિકાઓ એવી તો કંડારાઈ ગઈ કે નટકર્મ, નટની તાલીમ, નાટ્યલેખન, રજૂઆતશૈલી અને પ્રેક્ષકોની રસવૃત્તિ બધું પેલો શેઠિયો નક્કી કરે.

પરંતુ એની સામે મથામણ કરી જોનારા થોડા સર્જકો પાક્યા, ભલે ટૂંકા ગાળા માટે, ભલે એકાદ દાયકા પછી, અને ભલે એકાદ જ દાયકા માટે; પણ એનુંય મહત્ત્વ હોવાથી આપણે એ વાત પણ વિગતે જોઈશું – **લેખક માલિકના સ્તબકમાં.**

પરંતુ ગઈ સદીના અંતે ભલે મોટા ભાગે પગારદાર, પણ નટોનું મહત્ત્વ સ્થાપિત થતું જતું હતું, બાપુલાલ નાયક અને જયશંકર 'સુંદરી' જેવા અનેકોને લીધે. એની વાત આપણે હવે ઝીણવટથી જોઈએ.

પ્રકરણ 4

'જૂની' રંગભૂમિ

સ્તબક ત્રણ : નટકેન્દ્રિતા (1898-1913)

સ્તબક ચાર : સર્જક મથામણ (1913-1923)

સ્તબક પાંચ : મુખ્ય નટ = દિગ્દર્શક (1923-1939)

સદીને સંધિકાળે

ગુજરાતી રંગભૂમિએ અડધા સૈકાથી લાંબી મજલ કાપી લીધી છે; જાણે એનું મુગ્ધ યૌવન સોળે કળાએ ખીલી રહ્યું છે. મુંબઈ ઉપરાંત ડઝનબંધ શહેરો/નગરોમાં એણે પાકાં થિયેટરો ચણી લીધાં છે; કેટલીયે નાટક મંડળીઓ ધમધોકાર ચાલે છે; કેટલીય પારસી, ઉર્દૂ અને હવે ગુજરાતી નાટક મંડળીઓની શરૂઆતનો અને અંતનો અનુભવ પણ એણે લઈ લીધો છે. એ વ્યવસાય તરીકે કરવા જેવો છે, એવું શાણો ગુજરાતી સમજી ગયો છે; એણે પ્રેક્ષકની નાડ પારખી લીધી છે. એક બાજુ અંગ્રેજી (એમાં મોટા ભાગે તો શેક્સપિયર), તો બીજી બાજુ સંસ્કૃત નાટકોને છટાદાર સંવાદો, સીનસીનેરી અને ગાયનોથી "સજાવવા"ની ગુરુકિલ્લી એને હાથ લાગી ગઈ છે. ઈતિહાસ-પુરાણનાં ક્યાં ક્યાં પાત્રો અને કથાઓ પોતાના ઢાંચાને અનુરૂપ ઢાળી દેવા એ ગુજરાતી રંગકર્મી પામી ગયો છે. ભવાઈનાં તત્ત્વોને નહીં, પણ એના નટોને આ રંગભૂમિ આકર્ષી શકી છે.

હવે તો ભૂમિકાઓ પણ કંડારાઈ ગઈ છે એવી તો જડબેસલાક, કે એમાંથી માર્ગ ચાતરવાનું કોઈ વિચારેય ખરો, તો એને રસ્તે રઝળતો કરી દઈ શકાય. કંપનીનો 'માલેક' કહે તેમ 'કવિ' 'મુનશી' તરીકે જાણીતો થયેલો લેખક નાટક લખી આપે છે. નટો એ માલેકોને ઈશારે પ્રેક્ષકો ઇચ્છે એટલી વાર 'વન્સમોર' સાંભળીને નાચ્યા કરે છે. . . ટૂંકમાં, આખી પ્રવૃત્તિ મનોરંજનના મોટા ઉદ્યોગ સમી ફૂલીફાલી છે.

અને આ જે બધું બન્યું એ તો જેનું માધ્યમ છે એ નટની જ કાંધે ! અર્ધા સૈકાની પરંપરાએ, અને ક્યાંક ક્યાંક ઉચ્ચાર શુદ્ધિની મળતી તાલીમને પરિણામે, એને પ્રભાવક મુદ્રાઓ, સિંહનાદી આરોહ-અવરોહો અને ચડસાચડસીમાં સામા નટને પછાડતાં હવે આવડી ગયું છે. નટોએ જોઈ લીધું છે, કે રણછોડરાય કે મણિલાલ દ્વિવેદી જેવા મૂઠી ઊંચેરા સાક્ષરોનો રોફ હવે રહ્યો નથી. મૂલાણી કે ફૂલચંદ માસ્તરને પગાર લેવા લાઇનમાં ખડા કરી દઈ શકાય છે. એકલા

માલિકો જ નહીં, પરંતુ એમની સૂચના મુજબ નટોને ખ્યાલમાં રાખીને હવે નાટ્યલેખન શક્ય બન્યું છે; એટલે કે નટોને અનુરૂપ ઇતિહાસપુરાણનાં પાત્રોને વેતરીને સીવી આપવા લેખક મહોદય તૈયાર છે.

કંપનીનો માલિક પણ એની વેપારી નજરે જોઈ શક્યો છે, કે પ્રેક્ષકોના 'વન્સમોર' ગાયન કે સંવાદની લખાવટને કારણે જ માત્ર નથી, પણ એની રજૂઆતની છટા એમાં એટલી જ, કે ક્યારેક વધુ, નિર્ણાયક બની રહી છે. પ્રેક્ષકોય હવે 'સુંદર અદાકારી' ની વાત કરતા થયા છે. એમને બાપુલાલ અને જયશંકર, પ્રાણસુખ 'એડિપોલો' અને મોહનલાલાનાં નામો મોઢે ચડીને હૈયે બેઠાં છે. નટવિદ્યાની ઝાઝી સમજ ભલે નથી, પણ બૉક્સ-ઑફિસે જતાં પહેલાં કંપની કે લેખકના નામને બદલે એમાં કોણ "ઊતર્યું" છે, એની પ્રેક્ષકો હવે ખાતરી કરી લેવા માંડયા છે. આમ, નાટક ભલે અટકયું પણ તખ્તો તો આગળ ચાલ્યો જ છે. કારણ નાટકનો વેપાર હવે નટને નામે જ ચાલવાનો હતો.

સ્તબક ત્રણ : નટકેન્દ્રિતા (1898-1913)

આ સંધિકાળે અનેક મંડળીઓ, અસંખ્ય સ્થળે, વિકાસને જુદે જુદે તબકકે હતી, અને તેથી વિવિધ પ્રકારનાં સમાંતરો, અને કયારેક તો વિરોધાભાસી વિકાસ તબક્કાઓ નજરે પડતાં કોઈને લાગે; તે છતાં નટોની નિર્ણાયક ભૂમિકા જે રીતે બંધાતી આવતી હતી, અને કંપનીનો મુખ્ય નટ નવાજૂના નટોને (દિગ્દર્શન નહીં પણ) તાલીમ આપતો થયો હતો, અથવા આપવા થનગની રહ્યો હતો એ બધું જોતાં, 1898થી છેક 1940ના ચાર દાયકા સુધી નટકેન્દ્રિતા અને મુખ્ય નટ-દિગ્દર્શકના પ્રવાહો એકબીજામાં ભળી જતા કોઈને પ્રથમ નજરે લાગે એમ છે. જો કે, ગઈ સદીના છેલ્લા બે દાયકા મંડળીના માલિક દ્વારા થતા લેખન માટે જે રીતે મહત્ત્વના આપણને જણાઈ આવ્યા, એ જ રીતે માલિકો અને નવા "પેટા માલિકો" જેવા મુખ્ય નટોના આગ્રહો સામે ત્રણથી ચાર ખૂબ મહત્ત્વના લેખકોએ નાટ્યવિચારને ફરીથી થિયેટરની પ્રવૃત્તિમાં કેન્દ્રે સ્થાપવા જુદી જુદી રીતે જે સર્જક-મથામણો કરી જોઈ, એને પરિણામે એને વિગતે જોવા (અને અભ્યાસીઓનું ધ્યાન ખેંચવા) એનો જુદો સ્તબક બનાવવો જ પડે.

પરિણામે ઉપર્યુક્ત ચાર દાયકામાં કયાંક સમાંતર, તો ક્યાંક એકબીજામાંથી ઊપસતા આવા **ત્રણ સ્તબકો** પડે છે : 1898થી 1913 - **નટકેન્દ્રિતા;** 1913થી 1922 - **સર્જક મથામણ** અને 1922થી 1940 - **મુખ્ય નટ-દિગ્દર્શકના સ્તબકો.**

નટકેન્દ્રી પ્રવાહનો સૌથી મહત્ત્વનો નટ અમૃત કેશવ નાયક, નટકેન્દ્રી સ્તબકમાં થોડો વહેલો થઈ ગયો.

લોકલાડીલો અમૃત નાયક (1877-1907)

છેક 1901માં જયશંકર 'સુંદરી' ખુદ જેને કુશળ નટ અને દિગ્દર્શક તરીકે "નાની ઉંમરે પ્રખ્યાત"

થઈ ચૂકેલા સ્વીકારે એ અમૃત નાયક ગરીબ કુટુંબનું પેટ ભરવા 1888માં "આલ્ફ્રેડ નાટક મંડળી"માં અગિયાર વર્ષની કાચી ઉંમરે ચાલીસ રૂપિયાના દરમાયે "ગામરેની ગોરી"માં બહેરામ ઈરાનીનો 'પાર્ટ' ભજવવા થિયેટરમાં જોડાયા. પ્રેક્ષકો તો ખરેખર એને ઈરાની જ સમજ્યા, તો "બીમારે બુલબુલ"માં અમૃતે સીદીઓની ભાષામાં પ્રેક્ષકોને રંગત આપી. પણ ફારસ ભજવવામાં જ અમૃતે મીંડું નહોતું મૂકવું. અભિનયમાં રસ જાગ્યો એટલે છેક લખનૌ જઈ નાટ્યશાસ્ત્ર અને ગીત-નર્તનની તાલીમ એણે શિષ્યભાવે મેળવી.

1891માં "ન્યૂ આલ્ફ્રેડ મંડળી"માં મુખ્ય દિગ્દર્શક સોરાબજી ઓગરાએ અમૃતને પંદર વર્ષની ઉંમરે સહાયક દિગ્દર્શક તરીકે લીધા. એમાં અમૃતે પોતાની રીતે સૌ પહેલું "અલાઉદીન" નાટક કર્યું અને પોતે 'લયલા'ની ભૂમિકા ભજવી. 1900માં કાવસજી ખટાઉએ જૂની આલ્ફ્રેડ કંપની ફરી શરૂ કરી, એમાં અમૃતને મુખ્ય દિગ્દર્શક તરીકે નીમ્યા. ત્યાં એમણે સૌ પહેલું નાટક કર્યું શેક્સપિયરનું "હેમ્લેટ" – "ખૂને નાહક"ને નામે. તેનું બીજું નાટક "બજમે ફાની"; શેક્સપિયરના "રોમિયો જુલિયટ"નું એ ઉર્દૂ ભાષામાં હિંદુસ્થાની પાત્ર-અવતરણ હતું. એ નવી કિસમના નાટકે, એનાં રંગીલાં ગીતો, જોશીલી ભાષા, ગમખ્વાર બીનાઓ અને બે પ્યારાંઓની દિલધડક કહાનીને લીધે અમૃત ઉર્દૂ રંગભૂમિના ઝળહળતા સિતારા બની ગયા.

ને પછી એમને સથવારો મળ્યો ઉર્દૂ નાટકના મશહૂર લેખક આગાહશ્ર કાશ્મીરીનો (જેમણે શેક્સપિયરના "વિન્ટર્સ ટેઈલ"નું અમૃત માટે રૂપાંતર કર્યું); બીજો મળ્યો માસ્ટર મોહન જેવો અભિનેતા; અમૃતને હાથે જ કેળવાયેલો નાનો ભાઈ વલ્લભ કેશવ નાયક એ ત્રીજો; અને ઓછું હોય તેમ કોકિલકંઠી ગૌહર જાન ! પ્રથમ પરિચયે જ અમૃત નાયકે ગૌહરને 'ગુલનાર'નો પાર્ટ આપ્યો નાટકમાં, ને મહેબૂબા તરીકે બેસાડી પોતાના દિલોદિમાગમાં !

આગાહશ્ર કાશ્મીરીના નાટક "મુરિદે શક"થી ઉર્દૂ રંગભૂમિમાં એમને નવી નશીલી કલમની પ્રેક્ષકોને પહેચાન થઈ. આ નાટક જોવા હજારો પ્રેક્ષકોનો ધસારો થતો. કહે છે કે, ભિસ્તીઓ પોતાની પખાલો વેચીને પણ નાટક જોવા આવતા. આગાહશ્રના બીજા નાટક "અસિરે હીર્સ"માં અમૃત નાયકની ભૂમિકા એવી તો ફૂટડી હતી, કે નાટકનો પરદો પડે એ પછી પ્રેક્ષકોની શાબાશી ઝીલવા અમૃતે ત્રણ ત્રણ વખત પરદો ખોલીને કુર્નિશ કરવી પડતી. આપણે ત્યાં આ 'કર્ટન કોલ'ની પ્રથા આ નાટક અને આ લોકલાડીલા નટથી શરૂ થઈ.

પણ પછી. કંપનીની તિજોરી છલકાઈ હતી તો પણ, અથવા કદાચ એને જ કારણે, કંપનીના ડાયરેક્ટર અમૃત અને માલિક ખટાઉ શેઠ વચ્ચે, પાત્રવરણીના મામલે ખટરાગ થતાં ગૌહર સહિત બધાં નટ-નટીઓને કંપનીમાં જ રહેવા આગ્રહ કરી અમૃત નાયક છૂટા થયા. પછી "પારસી નાટક મંડળી"માં જોડાઈ શેક્સપિયરના "સિમ્બેલાઇન" ઉપરથી "મીઠા ઝહર" નાટક અમૃતે પેશ કર્યું. આ કંપનીમાં ગૌહરની સગી બહેન ખાતૂન કામ કરતી હતી; જેના દ્વારા ગૌહર સાથે અમૃતનો મીઠો સંબંધ ચાલુ રહ્યો.

અમૃત નાયકની બીજી એક ઝળહળતી બાજુ, તે એમની વતન-મહોબ્બત. આ બધાની

વચ્ચે કલકત્તાના "અમૃત બઝાર પત્રિકા" અખબારમાં અંગ્રેજ સરકારની વિરુદ્ધ એક કટાર લખતા! મદનમોહન માલવિયા જેવાના તો એ મિત્ર હતા. અમૃતના મૌલિક નાટકનું નામ હતું "ભારત દુર્દશા નાટક"; અને એમની નવલકથાનું નામ હતું "એમ.એ. બનાકે ક્યૂં મેરી મિટ્ટી ખરાબ કી!"

1907માં "નાદીરશાહ" નામની ઐતિહાસિક નવલકથા અધૂરી મૂકી આ નટવર્ય અમૃત નાયકે કર્ટનકોલ વિના જ જિંદગીનો પરદો પાડી દીધો.

નટકેન્દ્રી પ્રવૃત્તિના નિર્ણાયક બાપુલાલ નાયક (1879-1947)

જન્મ મહેસાણા પાસે ગેરિતા ગામે. બાળપણનું નામ નારાયણ. વારસાગત ભવાઈના કલાસ્વરૂપની જાણકારી. "મુંબઈ-ગુજરાતી નાટક મંડળી"ના દયાશંકર વસનજીએ નારાયણને "બાપુલાલ" નામ આપી અગિયાર વર્ષની ઉંમરે ત્રણ રૂપિયાના પગારે 1890માં "હરિશ્ચન્દ્ર" નાટકમાં પહેલી વાર મોંએ ચૂનો ચોપડાવ્યો, એને ખ્યાલમાં રાખી મૂળશંકર મૂલાણીએ "રાજબીજ" (1891) નાટક લખ્યું, અને પછી તો 1899 સુધીમાં "રામચરિત્ર"માં રામ, "લક્ષાધિપતિનો રમણ"માં રમણ, અને "જયરાજ" વગેરેમાં અનેક ભૂમિકાઓ કરતાં કરતાં વીસ વર્ષ સુધીમાં, અભિનયકલા, તખ્તાનું આયોજન અને કંપનીના વહીવટ વગેરેમાં ખૂબ રસ લીધો. પરિણામે "મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી"માં મૂળશંકર મૂલાણી સાથે 1899માં એમને એક એક આની ભાગે (લગભગ છ ટકા) ભાગીદાર તરીકે લેવામાં આવ્યા. એ વખતે "અજબકુમારી" નાટકમાં એમનો અભિનય ખૂબ વખણાયેલો.

સદીને સંધિકાળે મૂળશંકર અને દયાશંકરભાઈના માર્ગદર્શન હેઠળ બાપુલાલે "વિક્રમચરિત્ર" નાટકનું દિગ્દર્શન કર્યું, અને એ જ વર્ષે જયશંકર ભોજક 'સુંદરી' પણ એમાં જોડાયા. આ છેલ્લાં બે વર્ષ અને આ બે વ્યક્તિ ગુજરાતી થિયેટરના વિકાસને મોટો વળાંક આપી રહ્યા હતા. "સૌભાગ્યસુંદરી"એ બંને નટોને સફળતા અને કીર્તિનાં ઉચ્ચ શિખરે મૂકી દીધા. એ પછી "જુગલ-જુગારી" (1902) અને "કમલતા" (1904) નાટકોમાં બંને નટોએ કુશળ અદાકારી દર્શાવી.

બાપુલાલ નાયક દિગ્દર્શન (એટલે કે 'નટોને તાલીમ') રંગમંચ પર જ આપતા; નટો અર્ધવર્તુળાકારે બાંકડા પર બેસતા, અને ગીતો અને સંવાદો બોલતા. દરેક નટે બધાંની ભૂમિકા કંઠસ્થ કરવી પડતી, જેથી કોઈની પણ ગેરહાજરીમાં બીજો નટ એ પાઠ કરી શકે. પ્રોમ્પ્ટર દરરોજની 'મિસ્ટેક બૂક' રાખે, અને બીજે દિવસે બધા નટોની હાજરીમાં એ સુધારી લેવાય.

બાપુલાલે પોતાનું પહેલું નાટક "નંદબત્રીસી" લખી કાયમનો આગવો ચાહકવર્ગ ઊભો કર્યો. એ પછી "ચંદ્રભાગા" અને સળંગ પ્રહસન "નવલશા હીરજી" (બંને 1909) તથા "સૌભાગ્યનો સિંહ" વગેરે એમનાં જ લખેલાં નાટકો હતાં.

ખુદ ખ્યાતનામ નટ હતા, અને જાતે નાટકો લખતા હતા છતાં, મૂલાણીનાં એ પછી ત્રણ

નાટકો 'અસલ હવા' જમાવી ન શકતાં, એને સ્થાને આધુનિક નાટ્યકાર ડૉ. નૃસિંહ વિભાકરનાં ચાર નાટકો ભજવી તેમણે કંપનીને ફરી સમૃદ્ધ કરી લીધી. 1922માં બાપુલાલ નાયકે "મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી" ખરીદી લીધી.

હવે તો બધાં જ નાટકોનું દિગ્દર્શન બાપુલાલ ખુદ કરતા. સંખ્યાબંધ નટોને તાલીમ આપી એમણે તૈયાર કર્યા. બીજી બાજુ રંગભૂમિ માટે સારા સાહિત્યની ખોજ કરવા સતત બૂમ પડતી સાંભળીને આ નટે રમણભાઈ નીલકંઠના "રાઈનો પર્વત" (લેખન 1911) નાટકને 1926માં રજૂ કર્યું. ગુજરાતના એ પ્રશિષ્ટ નાટક માટે રસિકલાલ છોટાલાલ પરીખે અનેક ગીતો લખ્યાં હતાં. આ નાટકના ચાર શો થયા. એ પછી ચાંપશી ઉદેશી પાસે શ્રી બાપુલાલે ચાર નાટકો લખાવ્યાં. એ જ રીતે ગજેન્દ્ર લાભશંકર પંડયાનાં ચારેક નાટકો અને પારસી શૈલીનાં કેટલાંય નાટકો પણ રજૂ કર્યાં. બાપુલાલના "કૉલેજ કન્યા" નાટકમાંનાં સ્ત્રીકેળવણી અંગેનાં વિધાનોએ એ વખતે આખા ગુજરાતમાં ખૂબ ઊહાપોહ જગાવેલો. શ્રી નરસિંહરાવ દિવેટિયા, શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા અને શ્રીમતી હંસાબહેન મહેતાએ એની સામે મોટી જેહાદ ઉપાડી હતી.

પરંતુ જમાનો બદલાયો હતો અને સિનેમાનું આક્રમણ મજબૂત થઈ રહ્યું હતું. ખૂબ ખોટ ખાધા પછી ઈ.સ. 1938માં બાપુલાલને કંપની વેચી દેવી પડી. કંપની 1944માં ફરીથી એક વેપારીની સહાયથી બેઠી થઈ, અને છેલ્લે 1946માં પ્રફુલ્લ દેસાઈનું "લાડકવાયો" નાટક ભજવી, તેમણે નિવૃત્તિ લીધી : ત્યાં સુધીમાં બાપુલાલે 47 નાટકોનું દિગ્દર્શન કર્યું હતું. 1947માં અડસઠ વર્ષની ઉંમર એમણે વિદાય લીધી.

બાપુલાલનો અવાજ રસળતો, કર્ણપ્રિય, આકર્ષક અને અનાયાસ આરોહ-અવરોહ ધરાવતો હતો. વિવિધ મુખભાવો રજૂ કરવામાં એ બહુ કુશળ હતા.

બાપુલાલભાઈનું બીજું મહત્ત્વનું પ્રદાન તે - રાષ્ટ્રીય ભાવના અને તત્કાલીન સામાજિક પરિસ્થિતિ અંગેનાં નૃસિંહ વિભાકરનાં નાટકોની 1915થી 1919ની વચ્ચેની રજૂઆત. જોકે આ પ્રયોગલક્ષિતા મોટાભાગે નાટકની કથા કે એના વિચારો પરત્વે હતી; કથાની માવજત અથવા એના મંચન પ્રત્યેના અભિગમ સંબંધે નહોતી એ પણ નોંધવું જોઈએ.

1922માં "મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી"ના સંપૂર્ણ માલિક બન્યા પછી એમણે સૌ પહેલાં તો કુશળ વ્યવસ્થાપકને મૅનેજર બનાવ્યો; કલાકારો અને ગાયકોના જૂથમાં અનેકને આકર્ષ્યા; નવાં નાટકો લખાવડાવ્યાં; કંપનીને અનેક સ્થળે પ્રવાસ માટે મોકલી; નાનાં ગામોમાં પણ અનેક સ્થળે રજૂઆતો કરી; અને એમ એ વખતે કોઈ જાગ્રત રંગકર્મીને સૂઝે એ બધા પ્રયત્નો એમણે કરી જોયા.

પીઢ સાહિત્યકાર રસિકભાઈ પરીખ, જાણીતા લેખકો ચંદ્રવદન ચી. મહેતા અને પ્રાગજી ડોસા વગેરેએ તેમની દિગ્દર્શક તરીકેની અપ્રતિમ શક્તિનાં ખૂબ વખાણ કર્યાં છે. જોકે દિગ્દર્શન એટલે આમ તો નટોની વાચિક તાલીમ અને વેશભૂષા વગેરેનું આયોજન, એવું એ વખતની રંગભૂમિમાં બધા સમજતા. જયશંકર 'સુંદરી'ની તાલીમ માટેની પ્રક્રિયામાં બાપુલાલે એક

નાના રૂમમાં ત્રણ બાજુ પૂરા કદના અરીસા મુકાવ્યા હતા : "તારે અભિનય કરી જાતે જ નિરીક્ષણ કરવું, અને તને સંતોષ થાય એ પછી મને બતાવવું."

નટવિદ્યા અને દિગ્દર્શન, કંપનીનો વહીવટ અને સારા લેખકોને રંગભૂમિમાં આવકારવા વગેરે જેવી મહત્ત્વની બાબતોમાં, બાપુલાલ નાયક ખૂબ મોટી ઘટના ગણાય. એમણે જયશંકર 'સુંદરી'ને સથવારે એટલું મોટું કામ કર્યું છે, કે "નટકેન્દ્રી" અને "મુખ્ય નટ-દિગ્દર્શક"ના સ્તબકોમાં, એ બંનેના પ્રદાનની તવારીખો જ અહીં નિર્ણાયક ગણી છે; જ્યારે સર્જક મથામણનો સ્તબક એની વચ્ચે નક્કી કરવા માટે નાટ્યલેખકોને બાપુલાલે પ્રોત્સાહન આપ્યું, તે છતાં અન્ય વસ્તુપરક (ઓબ્જેક્ટિવ) પરિસ્થિતિને ધ્યાનમાં લીધી છે.

'અદા'કાર પ્રાણસુખ 'એડિપોલો' (1883-1915)

ગુજરાતી રંગભૂમિમાં સ્ત્રીનો પાઠ 'કુંવરીપાઠ' અને પુરુષનો 'રાજાપાઠ' તરીકે ઓળખાતા. વળી, એ ભૂમિકા (એ 'કુંવરી' કે 'કુંવર' હોય પણ એના)થી જો નટ લોકચાહના મેળવે તો એ પાઠનું નામ જ નટના નામ સાથે જોડી દેવામાં આવતું, જેમ કે જયશંકર 'સુંદરી', છગન 'રોમિયો', આણંદજી 'કબૂતર' વગેરે. એનાથી 'ઈમેજ બિલ્ડિંગ' તો થતું પણ નટ 'ટાઈપીફાઈડ' પણ થઈ જતો. જો કે અનેક નટો પ્રયત્નપૂર્વક નવી અને જુદા પ્રકારની ભૂમિકાઓ કરી એમાંથી બહાર નીકળવા પણ મથતા.

પ્રાણસુખને પણ 'એડિપોલો' તરીકે પ્રખ્યાતિ મળી હતી. જો કે એમણે કોઈ એડિપોલોનો અભિનય નહોતો કર્યો. "આર્ય નીતિદર્શક નાટક સમાજ"ના "બોલતો કાગળ"માં રણધીરની ભૂમિકા ભજવતાં, એ સમયે મૂક ચિત્રોમાં જાણીતા 'એડિપોલો' નટનું અનુકરણ પ્રાણસુખને કરતો જોઈ, હિંદના વાઈસરૉય અને વડોદરાના મહારાજા સયાજીરાવે પ્રાણસુખની સરખામણી સિનેઅભિનેતા એડિપોલો સાથે કરી, ત્યારથી એ નામ એની સાથે હંમેશ માટે જોડાઈ ગયું.

માત્ર આઠ વર્ષની ઉંમરે 1891માં "મોરબી આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી"માં બાળનટ તરીકે એ જોડાયા; પણ એના મામા મૂળચંદ 'મામા' એને "આલ્ફ્રેડ નાટક કંપની"માં લઈ ગયા, જ્યાં સમર્થ નટ-દિગ્દર્શક અમૃત કેશવ નાયકની નટકલામાંથી તેમણે પરોક્ષ તાલીમ લીધી. 1899માં "દેશી નાટક સમાજ"માં ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીના "ઉમાદેવડી"માં, અને 1900માં "વિજયાવિજય"માં 'એડિપોલો'એ ભૂમિકા કરી, કુશળ નટ તરીકે નામના મેળવી. તે પછીની એમની મહત્ત્વની ભૂમિકા "સતી દ્રૌપદી" નાટકમાં દુ:શાસનની હતી.

1912માં "આર્યનીતિદર્શક નાટક સમાજ"માં ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠીની નવલકથા પર આધારિત "સરસ્વતીચંદ્ર"માં છોટાલાલ શર્મા દ્વારા તૈયાર થયેલ નાટકમાં એડિપોલો 'દુષ્ટરાય' તરીકે ઝળક્યા. આ લોકપ્રિય નાટક "સરસ્વતીચંદ્ર"ની ભૂમિકા કરતા નટ માસ્ટર કેશવના ગાયનને જો વન્સમોર મળે તો તુરત જ એની સૂરાવટ વિશિષ્ટ રીતે બદલી એ પ્રેક્ષકોને ચકરાવી નાખતા. એ જ રીતે, 'એડિપોલો' પણ આ નાટકમાં કરડા અવાજે ભરાવદાર ભવાં ચડાવી

હાથનાં કાગળિયાંના બંડલમાં છુપાવેલી છરીથી પાત્રોચિત અભિનય કરી પ્રેક્ષકોની પ્રશંસા મેળવતા ! કહે છે, કે મુંબઈ 'ભાંગવાડી' થિયેટરમાં આ નાટક ભજવાતું, ત્યારે બૂકિંગ ઑફિસથી કાલબાદેવી સુધી પ્રેક્ષકોની કતાર લાગતી. પાત્ર પ્રમાણે કોઈ લાક્ષણિક મુદ્રા કે હાથસામગ્રીનો તેઓ ઉપયોગ કરતા : "બોલતો કાગળ"માં સિગરેટ પીવાની 'અદા', "દેવી દમયંતી"માં કલિયુગ તરીકેનું અટ્ટહાસ્ય, અને "દેવી દ્રૌપદી"માં દુર્યોધન તરીકે ગદા ફેરવાની છટા !

આ નટકેન્દ્રી સ્તબકની વિશિષ્ટતા એ પણ હતી, કે લોકચાહના મેળવતા નટની ક્યાં તો કંપનીઓ ખેંચાખેંચ કરતા, અથવા તો નટ ખુદ કંપનીઓ બદલ્યા કરતો. 1918માં 'સરસ્વતી નાટક સમાજ'ના "દેવમોહિની" નાટકમાં ઘટોત્કચ અને 1924માં "સૌરાષ્ટ્રવીર" નાટકમાં ભાથી લૂંટારા તરીકે મંચ પરથી કૂદી પ્રેક્ષકોને સિને-એડિપોલોની યાદ તાજી કરાવતા ! 1920માં એમણે પોતાની કંપની 'દયાનંદ નાટક સમાજ' પણ શરૂ કરી, પણ ત્રણ વર્ષ પછી એને સમેટવી પડી હતી. એ પછી પણ અનેક મંડળીઓમાં વિવિધ પાઠ તેમણે ભજવ્યા. નાટ્યમહર્ષિ પ્રભુલાલ દ્વિવેદી (1892-1962)ને રંગભૂમિમાં લેખક તરીકે પ્રવેશ આપવાનો યશ પ્રાણસુખ 'એડિપોલો'ને મળે છે. "સત્તાનો મદ", "માલવવિજય" અને "કીર્તિસ્તંભ" જેવાં પ્રભુલાલ દ્વિવેદીનાં નાટકો 'દેશી નાટક સમાજે' ભજવ્યાં, એમાં 'એડિપોલો'ની ભૂમિકા જોઈ, પ્રભુલાલભાઈએ કહ્યું હતું કે પ્રાણસુખભાઈ પાત્રોચિત અભિનય, અને એમાંય પાત્રોની મનોસ્થિતિ પ્રમાણે એમની ઢબછબ બદલવા સુધીનું ઝીણવટભર્યું કામ ખંતથી કરે છે. વાસ્તવિકતાના આગ્રહી પ્રાણસુખભાઈએ "વીરકેસરી" નાટકમાં સિકંદરની ભૂમિકા ભજવી ત્યારે, એમને હાથે રંગનો ફુગ્ગો બાંધવાનું મેકઅપમૅન ભૂલી ગયેલો, પણ લોહી તો દેખાડવાનું જ હતું, એટલે ખરેખર છરી મારીને લોહી કાઢ્યું. છ દાયકાની લાંબી અભિનય કારકિર્દી પછી "મધુપક્ષ" નાટકની તાલીમ ચાલતી હતી એ દરમ્યાન જ 1955માં તેમણે વિદાય લીધી.

રંગીલો નટ મોહનલાલા (1885-1938)

બાળપણમાં 'દ્વારિકા નાટક મંડળી'માં રણછોડરાય ઉદયરામના "લલિતાદુઃખદર્શક" નાટકની તાલીમ ચાલતી હતી, ત્યારે ભાષાના આરોહ-અવરોહ, ઉચ્ચારશુદ્ધિ અને શબ્દભારને ધ્યાનપૂર્વક શીખી લેનાર, લાલાજીના પુત્ર મોહનને "ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર"ના અનુવાદક અને નાટ્યકાર નથુરામ સુંદરજી શુક્લે (1862-1923) તથા મૂળશંકર મૂલાણીએ તાલીમ આપી હતી. 'મુંબઈ-ગુજરાતી નાટક મંડળી'માં 1899માં "અજબકુમારી" અને "સૌભાગ્યસુંદરી" નાટકોમાં તેમણે ભૂમિકાઓ ભજવી. કંપનીના માલિકોને સીધા કરનાર મણિલાલ ત્રિભુવનદાસ ત્રિવેદી "પાગલ" (1889-1955)ને મોહનલાલાએ રંગભૂમિમાં લેખક તરીકે સ્થિર કર્યા હતા. 'વિદ્યા વિનોદ નાટક સમાજ'માં 1912માં "માલતીમાધવ" નાટકમાં મોહને માધવની ભૂમિકા ભજવી પ્રેક્ષકોનાં દિલ જીતી લીધાં. એ પછી એમની યાદગાર ભૂમિકા, 'પાગલ'ના લખેલા નાટકમાં "રા'માંડલિક"ની હતી. "મોગલે આઝમ"માં લેવાયેલા ગીત –

"મોહે પનઘટ પે. . ." – ની તરજ, "આર્યનૈતિક નાટક મંડળી'એ ભજવેલા નાટક "છત્રવિજય" માટે મોહનલાલાએ 1919માં બાંધી હતી. શરૂઆતમાં પ્રિયતમા અને પછી પત્ની બનેલી જયાના મૃત્યુ પછી લાલાજી શરાબી થઈ ગયાનું કહેવાય છે. એવી કિંવદંતી છે કે ચકચૂર લાલાને શો વખતે લાવી વીંગમાં કોઈ એના પાઠનું નામ કહીને સ્ટેજ પર ધક્કો મારે તોય પ્રેક્ષકોને જોઈ લાલા પોતાનો પાઠ કડકડાટ કરી જાય !

એવી જ રીતે 1931માં 'આર્ય નૈતિક મંડળી'નું નાટક "સૂરદાસ" ચાલતું હતું, ત્યારે આગલી સાંજે અકસ્માતે તેલની કડાઈમાં સખત દાઝયા હોવા છતાં, હઠપૂર્વક પોતાનો 'ડ્રેસ' પહેરી મોહનલાલા સ્ટેજ પર આવ્યા. માલિક નકુભાઈ શેઠે પ્રેક્ષકોને અકસ્માતની અને પાઠ કરવાની નટવર્યની હઠની જાહેરાત કરી. પ્રેક્ષકોની મંજૂરીથી મોહનલાલાએ ખુરશીમાં બેસીને સૂરદાસની આંખ ફોડવા જેવો કરુણ પ્રસંગ એટલો વાસ્તવિક રીતે રજૂ કર્યો, કે લાલાજી ખુરશી પર બેઠા હતા એ કોઈને નડયું નહીં. આ પ્રેક્ષકપ્રિય નટે 1938માં દેહ છોડયો.

ઝીણા કામનો કસબી માસ્ટર અશરફખાન (1893-1962)

નામ મહંમદ અશરફખાન; જન્મ ઇન્દોરમાં. નાનપણમાં વાંકાનેર કંપનીના નટ ત્ર્યંબકભાઈના આગ્રહથી અશરફ ગુજરાત આવ્યા, અને સુરીલા કંઠને રંગભૂમિ માટે તૈયાર કરવા શાસ્ત્રીય સંગીતની તાલીમ લીધી. શરૂઆતમાં આલ્ફ્રેડ કંપનીમાં "ઉદયભાણ" નાટકમાં તેમણે ગુજરાતી જબાનમાં ભૂમિકા ભજવી. એમને રંગભૂમિમાં સફળતા અપાવી એ તો પ્રભુલાલ દ્વિવેદીના "માલવપતિ" નાટકમાં મુંજની ભૂમિકાએ. એ માટે મૂળચંદમામા અને લેખક પ્રભુલાલભાઈએ એમને તાલીમ આપેલી.

"સિરાજુદ્દૌલા" નાટકમાં દારૂડિયા સિરાજની ભૂમિકા માટે પીઠે જઈ અનેક દારૂડિયાઓનું નિરીક્ષણ કરી આવી, ચાર જાતનો અભિનય એમણે લેખક-દિગ્દર્શકને બતાવ્યો; જે અભિનય તેઓએ નામંજૂર કર્યો હતો, એને જ પાછલી હરોળમાં બેઠેલા મોહનલાલાએ ભલામણ કરતાં એવી દલીલ આપી, કે "એ સંયમિત અભિનય જ સિરાજ જેવા રાજાને શોભે" ! એ જ રીતે ગુંડાના અભિનય માટેના "રંગઢંગ" પણ લાલાજીએ અશરફખાનને શીખવ્યા હતા. પ્રભુલાલ દ્વિવેદીના "અજયધારા" નાટકમાં ગાવું, રોવું, હસવું અને સંવાદ દ્વારા અનેક રસ રજૂ કરવાની જટિલ ભૂમિકા તેમણે સફળતાથી ભજવી. કહે છે કે, પ્રભુલાલભાઈએ એમનું કૌશલ જોઈને જ એમને માટે એ ભૂમિકા લખી હતી. એ પછી તો "સજ્જન કોણ?" નાટકમાં સજ્જનના અંચળા ઓઠે દુર્જનની યાદગાર ભૂમિકા ભજવી હતી.

1940ની આજુબાજુ ફિલ્મના આક્રમણ સામે ટકી ન શકતાં, "દેશી નાટક સમાજ" સિવાયની ઘણીખરી કંપનીઓ બંધ થઈ હતી, અને "આર્ય નૈતિક કંપની" પણ બંધ થવાની હતી, ત્યારે દોઢસો રૂપિયાની રોયલ્ટીએ નાઈટ કરીને કંપનીને 'ઑડિયન્સ પાછું' અપાવ્યું હતું. 1960માં માસ્ટર અશરફ ખાને ગોંડલમાં "ગુજરાત કલા મંદિર" નામે પોતાની કંપની પણ

ઊભી કરી જોઈ. એમની ઇચ્છા મુજબ અમદાવાદમાં દાણી લીમડા પાસે 1962માં એમને દફનાવવામાં આવ્યા. એમની દરગાહે આજે પણ અનેક લોકો શિર ટેકવે છે.

સંત અને નટ પ્રભાશંકર 'રમણી' (1890-1971)

1905માં "મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી"ના "કામલતા" નાટકમાં બાપુલાલ અને જયશંકર 'સુંદરી'ને અભિનય કરતાં જોઈ, ગાયક પ્રભાશંકર નાયકને રંગભૂમિમાં કામ કરવાની ઇચ્છા જાગી, અને બીજે દિવસે સ્વરપરીક્ષામાં બાપુલાલે પાસ કરી પંદર વર્ષના એ કિશોરને મંડળીમાં રાખી લીધો. ત્યાં નાની નાની ભૂમિકાઓ પછી 1909માં "ચંદ્રભાગા"માં હીરાની અને "નવલશા હીરજી"માં રાણીની ભૂમિકાઓ તેમણે ભજવી. મોહનલાલા અને પ્રભાશંકરની જોડી પ્રેક્ષકોમાં લોકપ્રિય બની તે એટલે સુધી, કે મુંબઈમાં 'ગેઇટી થિયેટર'માં તાલીમ પૂરી થયા પછી કંપનીના રસોડે ભૂલેશ્વર જમવા મોહન મારવાડી, કચરાલાલ, જયશંકર 'સુંદરી' અને પ્રભાશંકર વગેરે નટમંડળી જાય, ત્યારે એમને જોવા અને એમની સાથે હાથ મિલાવવા પ્રેક્ષકો ઊમટી પડતાં; અને કંપનીએ કલાકારોના રક્ષણ માટે, ચોકીદારો રાખવા પડતા !

કંપની સાથેનો પાંચ વર્ષનો કૉન્ટ્રેક્ટ પૂરો કરી, પ્રભાશંકર ગુજરાતમાં વડનગર પાછા ગયા, પણ કૌટુંબિક આફતમાં ફસાયા. તે ફરી 1920માં "રૉયલ નાટક કંપની"માં મૂળશંકર મૂલાણીના "એક જ ભૂલ" નાટકમાં તેમણે "રમણી'ની ભૂમિકા કરી, અને પ્રેક્ષકોએ એમના નામની સાથે પાત્રનું નામ જોડી દીધું.

એમની કારકિર્દીના એક અગત્યના કિસ્સામાં, શોને દિવસે જ પ્રભાશંકરનું ગળું બેસી ગયું અને એની જગ્યાએ નવા કલાકારને "નાટકમાં ઉતારવા"ની જાહેરાત કરવામાં આવી, પરંતુ પ્રેક્ષકોએ સંવાદો વિના માત્ર પ્રભાશંકરનો આંગિક અભિનય જોવાનો આગ્રહ રાખતાં, પ્રભાશંકરે માત્ર મૂક અભિનયથી જ પોતાનો પાઠ પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજૂ કર્યો !

જીવનના અંતભાગમાં તેમણે સંસારત્યાગ કરી, ભેખ લીધો હતો : ભવ્ય લલાટ, આંખોમાં ભક્તિનું તેજ, છાતી સુધી પહોંચતી સફેદ ફરકતી દાઢી અને શ્વેત વસ્ત્રોમાં સજ્જ તેઓ સંતની જેમ વિચરતા. એમના અભિનેતા પુત્ર વાસુદેવે પણ પિતાના પગલે મંત્રદીક્ષા લીધી. 1971માં વડનગરમાં વૃદ્ધ પ્રભાશંકરનો સ્વર્ગવાસ થયો.

"રંગભૂમિના દિગ્દર્શક" જયશંકર 'સુંદરી' (1889-1975)

નામ જયશંકર ભૂદરદાસ ભોજક; જન્મ મહેસાણા પાસે વિસનગરમાં. નવ વર્ષની ઉંમરે દાદાભાઈ રતનજી થૂથીની "પારસી ઉર્દૂ નાટક કંપની"માં જોડાયા. એ પછી "મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી"માં 1901માં બાર વર્ષની ઉંમરે "સૌભાગ્ય સુંદરી"માં અભિનય કરી 'સુંદરી'નું લાડકું નામ પ્રેક્ષકો પાસેથી જીતી લીધું. સુરીલો કંઠ અને કમનીય છટા આ લોકચાહનાના પાયામાં હતાં. "સૌભાગ્યસુંદરી"નાં 41 ગીતોમાંથી 17 ગીતો જયશંકર ગાતા. ત્રણ વર્ષ દરમ્યાન એના

લગભગ એક સો સાઠ પ્રયોગો થયા. આંગિક, વાચિક અને સાત્ત્વિક અભિનયના કૌશલ્યથી એમણે કંપનીના માલિકો, વર્તમાનપત્રો અને બાપુલાલભાઈને હંમેશના પ્રશંસક બનાવી દીધા. શૃંગારગીતોમાં અને સાડી પહેરવાની પદ્ધતિમાં જયશંકર કોઈ પણ 'સુંદરી'ને હરાવતા. એક વખત આ "કુંવરીપાઠના લેબાશ"માં સ્ત્રીઓની વચ્ચે કલાકો સુધી એમણે ટોળ-ટપ્પાં માર્યાં પણ કોઈનેય એ જયશંકર હોવાનો અણસારો નહોતો આવ્યો !

જયશંકરભાઈ અરીસા સામે ઓરડીના એકાંતમાં એકલા અભિનય-વ્યાયામ કરતા; અને કમનીય મુદ્રાઓ, ગતિની પ્રવાહિતા અને મોહકતા તેઓ જાતે તપાસી જોતા. વળી, ઉચ્ચ સાહિત્યથી તેમની વૃત્તિ સંસ્કારાઈ હતી. બારીક અવલોકન-શક્તિ એમની વિશિષ્ટતા હતી. તેમણે ખુદ કહ્યું છે કે, "મારું શિક્ષણ બે જગ્યાએ થયું – પુસ્તકો અને પ્રત્યક્ષ સ્ત્રીઓ". મૂળશંકર મૂલાણી જયશંકરભાઈની આ યાત્રામાં પ્રેરક અને પ્રોત્સાહક વડીલની ભૂમિકા ભજવતા. એમને તાલીમ આપવા માટે, બાપુલાલ-જયશંકરની જોડીને ધ્યાનમાં રાખી, મૂલાણી નાટક લખતા. એમની આ બધી શક્તિઓને ખ્યાલમાં રાખી કંપનીએ જયશંકરભાઈને નાની ભાગીદારી પણ આપી હતી.

"જુગલ જુગારી" પછી "કમલતા" નાટકમાં એમણે શકુંતલાની ભૂમિકા ભજવી. એમાં પતિ પ્રત્યેનો ગાઢ પ્રેમ, "દેવકન્યા"માં નારીની ન્યોચ્છાવરી, "મધુબંસરી" અને "સ્નેહસરિતા"માં નવા શિક્ષણને પ્રભાવે સર્જાતી અભિનવ સ્ત્રીનું તેમણે નિરૂપણ કર્યું. "મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી"માંથી 1920માં છૂટા થઈ બે-ત્રણ વર્ષ "આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી"માં તેમણે થોડાં ઐતિહાસિક અને પૌરાણિક નાટકોમાં કામ કર્યું. પરંતુ ફરીથી "મુંબઈ-ગુજરાતી નાટક મંડળી"માં બાપુલાલ સાથે કામ કરવા 1926 માં જોડાયા. જૂની રંગભૂમિ સાથેનાં આ છેલ્લાં છ વર્ષમાં તેમણે બે નોંધપાત્ર નાટકોમાં અભિનય કર્યો તે – રમણભાઈ નીલકંઠનું "રાઈનો પર્વત" અને ગજેન્દ્ર પંડયાનું "કૉલેજ કન્યા". આ બંને નાટકો પોતપોતાની રીતે મહત્ત્વનાં બની ગયાં. પાંત્રીસ વર્ષની કારકિર્દી બાદ હવે રંગભૂમિને પોતાની જરૂર નથી, એવું 1932માં જણાતાં જયશંકરભાઈ નિવૃત્ત થયા.

આ ગાળો જાણે ખૂબ મંથનનો હતો. ફિલ્મનું માધ્યમ કાઠું કાઢી રહ્યું હતું; નવી રંગભૂમિ માટે ચંદ્રવદન મહેતા અને કનૈયાલાલ મુનશી કમર કસી રહ્યા હતા; સાહિત્ય અને મંચનકલાઓમાં નવો વાયરો ફૂંકાઈ રહ્યો હતો. આ બધું જયશંકરભાઈને કદાચ અભિપ્રેત ન પણ હોય, તે છતાં વિસનગરમાં જઈ એમણે "સાહિત્ય કલા મંડળ"માં જે બે નાટકો રજૂ કર્યાં (નવલકથાકાર ર. વ. દેસાઈનું "શંકિત હૃદય" અને નાટ્યવિદ્ રસિકભાઈ પરીખનું "રૂપિયાનું ઝાડ") એ ગુજરાતની રંગભૂમિચેતનાને નવી રીતે સંમાર્જવાની તેમની શક્તિ દર્શાવી આપતાં હતાં, તથા ગુજરાતના સાક્ષરો અને સાહિત્ય-પ્રેમીઓને જયશંકરભાઈની ઝંખનાનો એમાંય ઈશારો મળતો હતો. આ દિવસોમાં એમણે કરેલાં વિવિધ પ્રવચનોમાં પણ અન્ય સહુને એની પ્રતીતિ થઈ.

જયશંકરભાઈએ પાંત્રીસ વર્ષની અભિનયની કારકિર્દીમાં જે નાટકો કર્યા, અને 1945થી 58 વચ્ચે અમદાવાદમાં ગુજરાત વિદ્યાસભા અને 'નટમંડળ'માં જે નાટકોનું એમણે દિગ્દર્શન કર્યું, એ સાથે સરખાવવા જેવાં છે. આ વાત કહેતાં 'જૂની' કે 'નવી' રંગભૂમિના લેખકો વિશે મૂલ્યતારણ અપેક્ષિત નથી, પણ એટલું જરૂર જણાય છે કે એમણે અનેક દેશોનાં જુદા જુદા વખતે લખાયેલાં અનેક પ્રકારનાં નાટકો તો કર્યા જ; પરંતુ દલપતરામનું 'મિથ્યાભિમાન' નાટક પ્રકાશન પછી પંચ્યાસી વર્ષે તખ્તા પર અવતાર્યું અને રસિકલાલ પરીખ પાસે 'મેનાગુર્જરી' જેવું નાટકેય લખાવડાવ્યું. જોકે એથીય મોટું કામ એમણે જે કર્યું, એ ભારતમાં નાટ્યનો સૌથી પહેલો સુયોજિત અભ્યાસક્રમ "નાટ્ય વિદ્યા મંદિર"માં 1948માં શરૂ કરાવ્યો, નટમંડળની સ્થાપના કરાવી અને જશવંત ઠાકર, દિનાબહેન પાઠક, ધનંજય ઠાકર, કૈલાસ પંડ્યા, પ્રાણસુખ નાયક, પ્રભાબહેન અને અરવિંદભાઈ પાઠક જેવાં અનેકોને સથવારે "નવી ગુજરાતી રંગભૂમિનું જ જાણે દિગ્-દર્શન" કર્યું.

નાટકોનું એમનું દિગ્દર્શન તો અનેરું હતું જ – (પછી એ શેક્સપિયરનું "હેમ્લેટ" હોય, ભાસનું "ઉરૂભંગ" હોય, ઇબ્સનનું "સાગરઘેલી" હોય કે "ઢીંગલીઘર" હોય, શરત્ચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાયનું "વિજયા" હોય, મોલિયરનું "શ્રુતિપતિ" હોય, ટાગોરનું "ચિત્રાંગદા" હોય કે ચંદ્રવદન મહેતાનું "સીતા" હોય) – પણ હું અહીં "રંગભૂમિના દિગ્દર્શન"ની વાત કરું છું. આવા લેખકોનાં અને આવાં નટો-સાથીદારોને સથવારે નાટકો થતાં હોય, નાટ્યવિદ્યાના વર્ગો ચાલતા હોય; એકે એક નટની પાત્રમય મૂર્તિઓ ઘડાતી હોય; પ્રેક્ષકોનો બુલંદ ઉમળકો હોય એ બધું ગુજરાતી રંગભૂમિના ભાવિને જોતી એમની ક્રાન્ત દૃષ્ટિને આભારી છે. અન્ય અનેક સર્જકોએ આ દરમ્યાન પરોક્ષ પણ એવી પ્રેરણા ઝીલી, કે આખા ગુજરાતમાં રંગભૂમિ અને નાટ્યક્ષેત્રે નવો વાયરો ફૂંકાયો : નાટ્યવિદ્યાના એમના અભ્યાસક્રમને નમૂને વડોદરા યુનિવર્સિટીએ નાટ્ય અભ્યાસક્રમ શરૂ કર્યો, તો બીજી બાજુ રાજકોટમાં "સૌરાષ્ટ્ર સંગીત નાટક અકાદમી"ની સ્થાપના થઈ. આજે એમનાં શિષ્યોનાં શિષ્યો ગુજરાતી રંગભૂમિમાં સક્રિય છે.

એમની રંગભૂમિસેવાને માથે ચઢાવી "ગુજરાત સાહિત્ય સભા" 1954માં એમને રણજિતરામ સુવર્ણચંદ્રક અર્પણ કરી ધન્ય થઈ. 1957માં એમને "રાષ્ટ્રપતિ સુવર્ણ ચંદ્રક" અને 1971માં "પદ્મભૂષણ" એનાયત થયા. 1976માં અમદાવાદમાં એમનાં નામ સાથે સંકળાયેલ નાટ્યગૃહ બાંધવામાં આવ્યું છે.

કહે છે, કે નાટક ભજવાય ત્યારે "જયભાઈ" ધ્યાનથી જુએ, પછી બધાની ભૂલોની સૂચિ નટોની મિટિંગમાં બોલી જાય અને જે નટ/નટીનું કામ સારું લાગે, એમને એક એક રૂપિયો ઇનામ આપે! આજે કેટલાંય નટ/ નટીઓ એમના એ રૂપિયાને સાચવીને, એના કરતાંય ગુજરાતને નવી રંગભૂમિનો જે 'ખણખણતો રૂપિયો' એમણે આપ્યો એને શક્તિમતિ મુજબ ગજાવે છે.

સ્તબક ચાર : સર્જક મથામણ (1913-1923)

રંગભૂમિ નટનું માધ્યમ છે, અને નટકેન્દ્રી પ્રવૃત્તિ છે. એ પ્રવૃત્તિમાં નટ નિર્ણાયક હોય; પણ જો જીવન કે રંગભૂમિને એ ક્રાન્ત દ્રષ્ટાની જેમ જોઈ શકે તેમ ન હોય, તો અભિનયના કસબને જ તક મળે એવી પુનરાવર્તિત કૃતિઓમાં એ આખી પ્રવૃત્તિને અટવાવી દઈ શકે. ગુજરાતની રંગભૂમિના આ તબક્કે, 1910ની આસપાસ એવો કોઈ દિગ્દર્શક પણ હજુ પાક્યો નહોતો જે તત્કાલીન જીવનને વાસ્તવિક કે આદર્શ રીતે રજૂ કરવાનું વિચારી શકે. માલિક-લેખકના સ્તબક દરમ્યાન શું બન્યું એ તો આપણે આગળ જોયું છે. એટલે સૌની નજર સ્વાભાવિક રીતે જ પડે લેખક ઉપર, જે પ્રારંભિક કલ્પના વિહારમાં ઓછા જોખમે નાટ્યસૃષ્ટિનું સર્જન કરી રંગભૂમિને નવા વળાંકો આપી શકતો હોય છે, એનાં અનેક ઉદાહરણો દેશ-પરદેશની નાટ્ય પ્રવૃત્તિમાંથી મળી શકે.

ગુજરાતી રંગભૂમિમાં આવી મહત્ત્વની સર્જક મથામણ ટૂંકા એક દાયકાના સમય માટે ત્રણ ચાર અલગ અલગ નાટ્યકારોએ પોતપોતાની રીતે કરી જોઈ. એ દરેકના પ્રયત્નો કોઈ પણ રંગભૂમિને માટે માર્ગદર્શક બની શકે એમ હોવાથી આપણે એનું વિગતે પૃથક્કરણ કરી જોઈએ:

કવિ ચિત્રકાર ફૂલચંદ માસ્તર (1879-1954)

ચિત્રશિક્ષક અને સંગીતકળાના જાણકાર, નડિયાદના મધ્યવર્ગીય યુવાન ફૂલચંદ શાહને ત્યાં ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી, મણિલાલ નભુભાઈ દ્વિવેદી અને બાળાશંકર જેવા સાહિત્યકારોની નિયમિત બેઠકને લીધે સાહિત્યસંસ્કારનો પાસ બેઠેલો. ચિત્રશિક્ષકની નોકરી કરતાં કરતાં તેઓ સાહિત્યલેખન તરફ વળેલા. નાટ્યલેખન તો એમણે એક જ દાયકો કર્યું – 1907માં "મોરબી આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી"ના માલિક મૂળચંદભાઈ ઓઝાને "મહાસતી અનસૂયા" લખી આપ્યું ત્યારથી શરુ કરી "સુકન્યા સાવિત્રી" (1910), "મહાશ્વેતા કાદંબરી" (1912), "માલતીમાધવ" (1913), "મુદ્રાપ્રતાપ" (1914), "શુકદેવજી" (1915) અને "વિશ્વધર્મ" (1945) વગેરે ભજવાયેલાં નાટકો, અનેક અપ્રગટ નાટકો અને વિવિધ સંગીતમય આખ્યાનોનો સમાવેશ થાય છે. એમણે વિશિષ્ટ શૈલીમાં કાવ્યો પણ લખ્યાં છે.

વ્યવસાયે શિક્ષક હતા, તેથી 'માસ્તર' તરીકે પ્રખ્યાત થયેલા ફૂલચંદભાઈએ રણછોડભાઈ ઉદયરામ, નર્મદ, ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી અને વાઘજીભાઈ ઓઝાએ પાડેલી પૌરાણિક કથાવસ્તુ પસંદ કરવાની પ્રણાલી જાળવી રાખી. એ જ રીતે એ વખતે નડિયાદના વિદ્વાનોએ કરેલા સંસ્કૃત નાટકોના અનુવાદને રંગભૂમિયોગ્ય બનાવવાનો ફૂલચંદભાઈએ પુરુષાર્થ કર્યો, એ નાટ્ય લેખક તરીકે એમનું વિશિષ્ટ પ્રદાન ગણાય. રેડિયો-સિનેમાની પીઠઝબકાર (flash back)ની ટેક્નીક પણ એમણે એ દિવસોમાં પ્રયોજી હતી. નાટકોમાં ઉપવસ્તુ (આડકથા) માટે પણ એમની

વિશિષ્ટ શૈલી હતી. એમનાં નાટકોમાં ગીતોનું પ્રમાણ ખૂબ રહેતું. "અભિજ્ઞાન શાકુંતલમ્" પરથી રચેલા "મુદ્રાપ્રતાપ"માં 60 ગીતો હતાં.

1915માં ભજવાયેલા "શુકદેવજી" નાટક પછી ત્રીસ વર્ષે, એટલે કે 1945માં એમણે ભક્તિપ્રધાન "વિશ્વધર્મ" નાટક લખ્યું. એ લાંબા વિરામ માટે તત્કાલીન રંગભૂમિની હવાએ, નાટક મંડળીઓના માલિકોએ તથા નટવર્ગના વર્તને એમને જે રીતે દુભવેલા એ કારણરૂપ છે.

"મોરબી આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી" માટે લખેલા બે જ નાટકોથી નાટ્યરસિક જનતામાં કવિચિત્રકારના બિરુદ સાથે ફૂલચંદભાઈએ રુક્કો જમાવી દીધો હતો. પરંતુ એમનાં નાટકો પ્રસિદ્ધ થવાં તો એક બાજુ રહ્યાં, પણ નાટકોની ઓપેરાબૂક પર પણ મૂળજીભાઈ ઓઝાએ પોતાનું જ નામ "રચનાર" તરીકે મૂકેલું. ભોળા કવિએ પોતાના હક્કનાં નાણાં આ માલિક પાસે માગ્યાં ત્યારે પણ તેમને અપમાન સહન કરવું પડયું. 1913માં "વિદ્યા વિનોદ નાટક સમાજ"ની સ્થાપના થઈ ત્યારે, મૂળજીભાઈના અન્યાયથી સમસમી રહેલા ફૂલચંદભાઈનો પુણ્યપ્રકોપ એવો તો પ્રજ્વલી ઊઠયો હતો કે પોતાનાં નાટકોથી જેમ બબ્બે કંપનીઓને ઊંચી લાવ્યા હતા એવી જ રીતે બીજાં ત્રણ નાટકો લખી પેલાઓને પાઠ ભણાવવાની એમણે પ્રતિજ્ઞા કરી, અને "માલતી માધવ" લખવું શરૂ કર્યું.

આ વાત જાણીને "મોરબી આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી"ના માલિકને હૈયે ઝાળ લાગી, ને નવું નાટક લેવાને બહાને ફૂલચંદભાઈને બોલાવી પાનનું બીડું આરોગવા આપ્યું. પરંતુ કવિએ તે સ્વીકાર્યું નહીં. કહે છે કે પછીથી એક વાળંદે એ પાન ખાધું અને એના રામ રમી ગયા હતા! એવી પણ વાત સાંભળવામાં આવી છે કે ત્યારબાદ ફૂલચંદભાઈને બેભાન બનાવી ગટરમાં નાખી દેવામાં આવ્યા હતા. પરંતુ એમાંથીય ઉગરીને એ નડિયાદ પાછા આવ્યા; અને પંદર જ દિવસમાં "માલતી માધવ" પૂરું કર્યું. એમાં મોહનલાલા અને મૂલચંદમામાએ પણ ભૂમિકાઓ ભજવી.

'વિદ્યા વિનોદ નાટક સમાજ' દ્વારા એની અમદાવાદના "શાંતિભવન" થિયેટરમાં રજૂઆત થતાં, એવું કહેવાતું કે, ગલીએ ગલીએ એનાં ગીતો ગવાતાં હતાં અને એકેએક અમદાવાદીએ એ નાટક નિહાળ્યું હતું!

એવાં જ સફળ "શુકદેવજી" નાટકની બીજી એક ઘટનાએ ફૂલચંદભાઈનું રહ્યું સહ્યું મન પણ મોળું કરી નાખ્યું. મોહનલાલા "શુકદેવજી"માં મહર્ષિ તરીકે અપૂર્વ રીતે સુંદર અભિનય કરતા, પરંતુ એમને મદ્યપાન વિના ચાલતું નથી એ જાણીને 'માસ્તર'નો આત્મા ફરીથી ભભૂકી ઊઠયો. પરિણામે એમણે રંગભૂમિ પરથી ક્ષેત્રસંન્યાસ લઈ લીધો. કહે છે કે એ પછી એમણે સોળ નાટ્યકૃતિઓ સર્જી હતી. એ અભિનયક્ષમ અને મુદ્રણયોગ્ય છે. એમાંથી એકેયને અને પોતે લખેલાં આખ્યાનો તથા કાવ્યોને કદી અન્યને અડકવાં ન દીધાં. એમના અવસાન પછી શક્ય એટલું સાહિત્ય મુદ્રણરૂપે પણ લોકો સુધી પહોંચાડવા નાટ્યરસિકો પ્રયત્નશીલ બન્યા છે.

જોકે કે, દર વર્ષે એક નવું નાટક આપી શકે એવા એમના જેવા સર્જકને કંપનીના માલિકોએ કે નટવર્ગે દૂભવ્યા ન હોત, તો અનેક નાટકોથી ગુજરાતી રંગભૂમિ સમૃદ્ધ બની હોત.

મૂળશંકર મૂલાણી (1868-1957)

અમરેલીમાં સૌરાષ્ટ્રના ધર્મચુસ્ત પિતાએ સંસ્કૃત વાઙ્મયનો વારસો એમને આપ્યો હતો. વડોદરા રાજ્યના મહેસૂલ ખાતામાં તલાટી તરીકે સત્તરમે વર્ષે લાંચ ન સ્વીકારી સન્નિષ્ઠ વ્યક્તિત્વનો સૌ પહેલો પરિચય તેમણે આપ્યો. એ પછી અમદાવાદમાં "સત્યવક્તા" સામાહિકમાં એક શ્રીમંત કુટુંબના જુગારી પુત્ર અંગે સાચી હકીકત રજૂ કરી પુત્રને ચોર સાબિત કરતો હેવાલ પ્રગટ કર્યો, અને પછીથી, એ જ સામાહિકના તંત્રી બન્યા. "મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી"માં નાટકની નકલ ઉતારનાર તરીકે જોડાયા, પણ છંદમાં પિંગળદોષ તરફ ધ્યાન ખેંચતાં, કવિ તરીકે કંપનીએ એને બઢતી આપી. એમના "રાજબીજ" નાટકમાં 1891માં બાપુલાલ નાયકને પહેલી ભૂમિકા સોંપાઈ. મૂલાણીના "કુંદબાળા" નાટકમાં દેશી રજવાડા સાથે ગોરા અમલદારોના સંબંધનું ચિત્રણ હતું. એ જોઈ બ્રિટિશ સરકારે, 1892થી સેન્સરશિપ સર્ટિફિકેટ પછી જ નાટકો ભજવવાની પ્રથા દાખલ કરી.

મૂલાણીના "મૂળરાજ સોલંકી"થી પ્રેક્ષકોમાં એમની લોકપ્રિયતા વધી, એમાં એમનું પ્રસંગનિરૂપણ નિર્ણાયક હતું. 1871માં નંદશંકર તુલજાશંકર મહેતાની નવલકથા "કરણઘેલો" પરથી તૈયાર થયેલ નાટકની પુનર્રચના કરી. નાટકને અંતે એમણે કરુણરસની પરાકાષ્ઠા આણી. 1899થી "મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી"માં મૂળશંકર અને બાપુલાલ નાયક ભાગીદાર બન્યા. એવું જ કરુણ નાટક "અજબકુમારી" પણ, તખ્તા પર નિષ્ફળ જવા છતાં, કરુણરસનિરૂપણમાં ગુજરાતી રંગભૂમિનું મહત્ત્વનું નાટક ગણાય છે. કંપનીને વધુ નિષ્ફળ જતી અટકાવવા મૂળશંકરભાઈએ શામળ ભટ્ટની 'બત્રીસ પૂતળીઓ'માંથી બે પૂતળીઓને જીવતી કરી, "વિક્રમચરિત્ર" લખ્યું. એ જ રીતે નથુરામ સુંદરજી શુક્લના નાટક "સૌભાગ્યસુંદરી"નું મૂળશંકરે ફેરલેખન કર્યું, એમાં મુખ્ય નાયિકાનું પાત્ર જયશંકર 'સુંદરી'એ ભજવ્યું. ત્યાર બાદ આવે છે, "સત્યવક્તા"ની ઘટના પરથી લખાયેલું "જુગલ જુગારી" અને કાલિદાસના "શાકુંતલ"નું આધુનિક સ્વરૂપ "કામલતા".

કંપની સાથે હિસાબ કરતાં, એમના ભાગે અઠ્ઠાવીસ હજાર રૂપિયા જમા હતા. એમાંથી એમણે દસ હજાર રૂપિયા લીધા; પણ એ પછી માલિક છોટાલાલ શેઠ કવિની કૃતિઓમાં દખલગીરી કરવા લાગ્યા એટલે સ્વમાની કવિ છૂટા થયા. બાકીના અઢાર હજાર રૂપિયા શેઠે મૂળશંકરભાઈને આપ્યા નહીં, એટલે મૂળશંકરભાઈને પોતાના જમાઈના નામે, "કાઠિયાવાડી નાટક કંપની"ની સ્થાપના કરી. નવા નાટકની તાલીમ ચાલતી હતી, ત્યાં "મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી" તરફથી નોટિસ મળી, કે કરાર મુજબ દસ વર્ષ સુધી મૂલાણી કોઈ કંપનીને નાટકો

નહીં આપી શકે. અંતે સમાધાન થયું; અને મૂળશંકરે મુંબઈની બહાર જ નાટકો કરવાં, એવું નક્કી થયું.

1906માં "કૃષ્ણચરિત્ર" નાટકથી ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર પહેલી વખત કૃષ્ણની અવતારલીલા અને ભક્તિ મૂળશંકરભાઈએ પેશ કર્યાં. પરંતુ મુંબઈની બહાર પાંચ પાંચ વર્ષના રઝળપાટમાં મૂળશંકરબાઈ અને કંપની ખુવાર થઈ ગયાં. 1909માં તેમણે ફરી "મુંબઈ ગુજરાતી નાટક કંપની"માં જોડાવું પડયું. 1916માં "આર્ય નૈતિક નાટક સમાજ"નું નાટક એ માત્ર જોવા ગયા એ એમના શેઠને પસંદ ન પડયું અને "મુંબઈ ગુજરાતી નાટક કંપની"માંથી તેમને છૂટા થવું પડયું. આમ, 1910ની આસપાસ ગુજરાતી રંગભૂમિનો એક બાજુ સુવર્ણયુગ શરૂ થયો ગણાતો હતો ત્યારે, એનો લેખક કંપનીએ કંપનીએ હડધૂત થતો હતો. જોકે, પ્રેક્ષકોએ એમના "ભાગ્યોદય" (1919) અને "એક જ ભૂલ" (1920) નાટકોને આવકાર્યાં હતાં. એ જ વર્ષે ગાંધીજીની સત્યાગ્રહની ચળવળ શરૂ થઈ, એને કેન્દ્રમાં રાખી તેમણે "ધર્મવીર" નાટક લખ્યું, પણ સરકારે તેને ભજવવા ન દીધું. 1925માં તેમણે નિવૃત્તિ લીધી. 90 વર્ષની ઉંમરે 1957માં ભાવનગરમાં એમનું અવસાન થયું.

તત્કાલીન વિદ્વાનોએ અને બાપુલાલ તથા જયશંકર 'સુંદરી' જેવાઓએ મૂળશંકરભાઈને ગુજરાતના શેક્સપિયર કહ્યા છે. ધંધાદારી રંગભૂમિ તરફની સાક્ષરોની સૂગને ઓછી કરવામાં મૂળશંકરભાઈનાં નાટકોએ અગ્રિમ ભાગ ભજવ્યો છે. આ લેખકે સ્વમાનને ખાતર રઝળપાટ કર્યો, પણ રોજિંદા જીવનમાં પણ કંપનીના માલિકોના હાથે અવારનવાર અપમાન સહન કરવાં પડયાં. સંચાલકોએ એમની કોઈ કૃતિ છાપી નહીં. નાટકની ઓપેરાબુક પર પણ એમનું નામ મૂક્યું નહીં. બાપુલાલ અને જયશંકરને આખું ગુજરાત ઓળખે, કંપની કમાય, પણ એ બંનેની પાર્શ્વભૂમિકામાં રહેલા મૂળશંકરને લોકો સમક્ષ કદી સ્થાન આપવામાં ન આવ્યું.

મૂલાણીએ નવ પૌરાણિક, આઠ સામાજિક અને જુદી જુદી શૈલીઓવાળાં આઠ ઐતિહાસિક નાટકો લખ્યાં છે. સુખાંત નાટકોની વ્યવસાયી રંગભૂમિની પ્રણાલીથી આગળ વધી કરુણાંત રચનામાં તેમણે નવીનતા અને મૌલિકતા દાખવી. સંસ્કૃત ઉપરાંત શેક્સપિયર અને શેરિડોન જેવા નાટ્યકારોનો તેમણે અભ્યાસ કર્યો હતો.

વ્યવસાયી ખટપટ અને સંસ્થા-સંચાલકોની કુટિલતા સામે સરળહૃદયી મૂલાણીનો "કાઠિયાવાડી નાટક કંપની"નો પ્રયોગ નિષ્ફળ જતાં, તેમને માલિકો સામે ઝૂકી જવું પડયું, પરંતુ નાટ્યકાર તરીકે તત્કાલીન પ્રેક્ષકોમાં એ સિદ્ધહસ્ત લેખક ગણાયા હતા.

બેરિસ્ટર નૃસિંહ વિભાકર (1888-1925)

જન્મ જૂનાગઢમાં. 1913માં તેઓ બેરિસ્ટર થયા, ને પછી સિડનહામ કૉલેજમાં તાલીમ લઈ મુંબઈમાં વકીલાત અને અધ્યાપનનું કામ કર્યું. આ સદીના પ્રથમ દાયકામાં, એટલે કે આપણે

જેને બાપુલાલ અને 'સુંદરી' જેવા અસંખ્ય નટો અને ધમધમતી કંપનીઓની રંગભૂમિ પ્રવૃત્તિને લીધે નટકેન્દ્રી સ્તબક ગણીએ છીએ, એનાંય અનેક દૂષણો તરફ આકરી ટીકા કરતું પ્રવચન તેમણે રાજકોટમાં 1909માં મળેલી "ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ"માં છટાદાર શૈલીમાં કર્યું : "સૃષ્ટિલીલાના આબેહૂબ ચિત્ર કે મનુષ્યોની આશા-નિરાશાઓ અથવા અધઃપતન અને ઉદ્ગમનનું આલેખન ગુજરાતી નાટકોમાં મળતાં નથી." તેથી રંગભૂમિના ઉત્કર્ષની જવાબદારી ઉપાડી લેવા, તેમણે સાહિત્યકારોને પડકાર ફેંક્યો અને પોતે પણ એ દિશામાં સક્રિય બની નાટ્યલેખન આરંભ્યું. "સોરઠના જાદૂગર" તરીકે મિત્રોમાં જાણીતા વિદેશોમાં તાલીમ પામેલા નાટ્યલેખકે **સર્જક-મથામણના તબક્કાને - 1913થી 1923ની વચ્ચે** - મૂલાણી અને ફૂલચંદ '**માસ્તર**' કરતાં અલગ જ રીતે પોતાના વિદ્રોહને વળાંક આપી, સામાજિક ક્રાંતિ અને ઉત્થાનનાં નાટકોથી આશ્ચર્યજનક રીતે ઉપસાવી આપ્યો.

પરદેશવાસ દરમ્યાન તેમણે બ્રિટિશ રંગભૂમિની કાર્યદક્ષતા અને સિદ્ધિઓ નિહાળી હતી. જોકે તત્કાલીન ગુજરાતી રંગભૂમિની નાટ્યકલાને ચોક્કે જ એમને કામ કરવું પડે તેમ હતું અને એની મર્યાદાઓ તેઓ જાણતા હતા પણ એમાં કર્યું એમણે પોતાનું ધાર્યું, અને એ રીતે, કે "સુધારાથી કંઈ વળે નહીં, કરવું તો સમાજપરિવર્તન જ જોઈએ!" ભાષણો કે હૃદયપરિવર્તનો નહીં પરંતુ તત્કાલીન રાજકીય-સામાજિક પરિસ્થિતિ નાટકમાં ઝીલી પોતે જે "સૃષ્ટિલીલાનું આબેહૂબ ચિત્ર" રંગભૂમિમાં રજૂ કરવા હાકલ કરી હતી, એ શૈલીનાં એક પછી એક નાટકો એમણે આપ્યાં.

એ વખતે રંગભૂમિની બહાર રાષ્ટ્રીય ભાવના બુલંદ બની હતી; લોકમાન્ય ટિળક, લાલા લજપતરાય, બિપિનચંદ્ર પાલ અને ફિરોઝશાહ મહેતાનો એ જમાનો હતો. એટલે રંગભૂમિ પર એ બધું લાવવાનો નિશ્ચય હોવા હતાં નૃસિંહ વિભાકરે રંગભૂમિમાં પ્રવેશ માટે પહેલું "સિદ્ધાર્થ બુદ્ધ" નાટક લખ્યું. 1914માં "આર્ય નાટક સમાજે" એનું મંચન કર્યું. પરંતુ આ એક પૌરાણિક વસ્તુની પરંપરાને અનુસરતા અપવાદ સિવાય કોઈ પણ પ્રખ્યાત કથાનકની સામગ્રીને એ અડક્યા નથી. એમના બીજા નાટક "સ્નેહસરિતા" (1915)માં સ્વાતંત્ર્ય માટે લડત ચલાવતી સ્ત્રીનું ચિત્રણ છે. બાપુલાલ અને જયશંકરની જોડીએ એને રજૂ કરી નવી ભાત પાડી. "મુંબઈ-ગુજરાતી નાટક મંડળી"એ એ પછી, સ્વરાજ્યની ભાવના વ્યક્ત કરતું એમનું "સુધાચંદ્ર" નાટક 1915માં ભજવ્યું. આમ પણ આ નાટક મંડળી અભિનય, રજૂઆત અને દિગ્દર્શનની દૃષ્ટિએ બીજી કંપનીઓ કરતાં સરસાઈ તો ભોગવતી જ હતી. એમાં વિભાકરના નવા કેન્દ્રસ્થ વિચારને લીધે સહુને અનેરી સફળતા મળી. 'હોમરૂલ લીગ'ની ચળવળને અનુલક્ષીને નૃસિંહ વિભાકરે એ પછી "મધુબંસરી" નાટક (1917) લખ્યું. એનાં કેટલાંક દશ્યો હાજી મહમદ અલારખિયાએ 'વીસમી સદી'માં પ્રસિદ્ધ કર્યાં હતાં. ઉત્તમ દિગ્દર્શન, સંગીત અને સબળ કથાનકને લીધે યશસ્વી બનેલું આ નાટક મુંબઈમાં એકધારું બે વર્ષ ચાલ્યું. એમાંની

દોઢ પાનાની લાંબી સ્વગતોક્તિને પણ બાપુલાલ રસપ્રદ રીતે રજૂ કરતા.

નૃસિંહ વિભાકરે એ પછી મજૂરોની જાગૃતિને વિષય બનાવી "મેઘ માલિની" (1918) નાટકની રચના કરી. મુંબઈમાં પ્રથમ મજૂર સંગઠન એ પહેલાં થયું હતું અને નાટકની રજૂઆતને સમાંતર જ અમદાવાદમાં મજૂર હડતાલ પડી હતી, એ આ તકે યાદ રાખવું જોઈએ. જો કે નાટકની તાલીમ દરમિયાન બાપુલાલની તબિયત બગડી, તેથી તેઓ પોતાની રીતે નટોને તૈયાર કરી શક્યા નહોતા. પરિણામે નાટકને ધારી સફળતા ન મળી. એમના એ પછીના નાટક "અબળાઓનાં બંધન"ને પ્રેક્ષકોએ "અજમાના બંડલ" તરીકે તિરસ્કાર્યું, એ પ્રેક્ષક વર્ગની જ નિષ્ફળતા ગણી શકાય. "લક્ષ્મી કાંત નાટક સમાજ" માટે તૈયાર કરવામાં આવેલ "અબળાઓનાં બંધન"માં લક્ષ્મીની મર્યાદા બતાવી, ભારતમુક્તિની ભાવના તેમણે સમજાવી હતી.

નૃસિંહ વિભાકરનાં છ નાટકોમાંથી ચારનું દિગ્દર્શન બાપુલાલે કર્યું હતું, અને જયશંકર 'સુંદરી' સાથે એમની જોડીએ એમાં અભિનય કર્યો હતો એ પણ નાટકની સફળતામાં એક મહત્ત્વનું તત્ત્વ હતું. પરંતુ "અબળાઓનાં બંધન" પછી એ બંનેને અને નૃસિંહ વિભાકરને પણ હવે કદાચ પરસ્પરમાં રસ રહ્યો નહોતો. બાપુલાલને સાંપ્રત વિષયોમાં રસ હતો. અને તેથી એ પછી મૂલાણી પાસે "હોમરૂલ ચળવળ" અને સ્વદેશી ભાવનાનો પડઘો પાડતું "ધર્મવીર" નાટક એમણે લખાવ્યું પણ સરકારે એ ભજવવા મંજૂરી ન આપી.

બીજી બાજુ એકલા પડી ગયેલા વિભાકરે 1923માં "રંગભૂમિ" નામનું ત્રૈમાસિક બહાર પાડ્યું. દુર્ભાગ્યે એ એક જ વર્ષ ચાલ્યું. આ ત્રૈમાસિકમાં નૃસિંહ વિભાકરે રંગભૂમિ ઉદ્ધારના પોતાના પ્રયાસો વ્યવસ્થિત બનાવ્યા. ચાર પ્રકાશિત નાટકોની પ્રસ્તાવનાઓમાં એમણે "આપણી નાટકશાળાઓ" વિશે ધગધગતા લેખો લખ્યા. વ્યવસાયીકરણ, નિરક્ષરતા, તેજોદ્વેષ, સનસનાટી અને અણઆવડતથી સબડતી તત્કાલીન રંગભૂમિમાં અન્યોની જેમ એ પણ ખૂબ ગૂંગળાયા હતા. અન્ય વ્યવસાયી નાટ્યકારોએ એમની ધગશ કે હોંશને આવકારી નહોતી, તેમ નૃસિંહ વિભાકરમાં પણ નાટ્યરચના કે કથાવિકાસ-પ્રક્રિયાની કોઈ મેધાવી શક્તિ નહોતી જે અન્ય નાટ્યકારોને પ્રેરણારૂપ બની શકે. આમ તો સાડત્રીસ વર્ષની કાચી ઉંમરે થયેલા એમના અવસાનથી, રંગભૂમિને નાટકશાળા (એટલે કે નાટ્ય શિક્ષણ કેન્દ્ર) બનાવવાનો એમનો નવોન્મેષ વધુ વખત ટક્યા નહીં, તે છતાં 1913થી 1923ની સર્જક મથામણના નાયક તો, અનેક દૃષ્ટિએ નૃસિંહ વિભાકરને જ ગણવા પડે, એવું એમનું પ્રદાન છે.

જામન (1888-1955)

મૂળ નામ જમનાદાસ મોરારજી ભાટિયા – જન્મ દ્વારકાની પાસેના એક ગામમાં. કુટુંબની આર્થિક સ્થિતિ સામાન્ય, પણ નાનપણથી ધર્મગ્રંથોનું એમણે વાંચન કરેલું. એમનું પહેલું નાટક "રૉયલ નાટક મંડળી" દ્વારા 1921માં "ભૂલનો ભોગ" નામે ભજવાયું. બીજા "સોનેરી

જાળ" નાટકમાં ઢોંગી ધર્મગુરુની કથા હતી. એની સામે વૈષ્ણવ સમાજમાં હાહાકાર મચ્યો. કંપનીના માલિક પર દબાણ થયું, પરંતુ પ્રેક્ષકોમાં એ લોકપ્રિય બન્યું હતું, એથી મંદિરના મહારાજ માટે એનો ખાનગી "શો" રાખવામાં આવ્યો. મહારાજશ્રીએ "યુ" આકારનું તિલક ન કરવાની શરતે, અને ધર્મગુરુઓના ઢોંગનું આ નાટક ખૂબ પ્રભાવક છે એ જોઈ, નાટકની વધુ રજૂઆતોની મંજૂરી આપી એ દિવસથી કવિ જામન ક્રાંતિકારી નાટ્યકાર ગણાયા. બાળકોના વર્તન તરફના દુર્લક્ષની ઘરઘરની કથાને રજૂ કરતું ત્રીજું નાટક "એમાં શું?"ની ટિકિટો એ વખતના સો રૂપિયાના ભાવે વેચાઈ હતી. અમદાવાદમાં એની રજૂઆતનાં આનંદશંકર બાપુભાઈ ધ્રુવે વખાણ કર્યાં હતાં. "એ કોનો વાંક?" (1924) નામના યશસ્વી નાટક પછી પ્રેક્ષકો ફલમફેર માગે છે, એ બહાને કંપનીએ જામનભાઈને છૂટા કર્યા.

એક કાપડના વેપારીની સહાયથી જામનભાઈએ "ભટ્ટી હિતવર્ધક નાટક સમાજ" નામે કંપની શરૂ કરી. એ અવેતન સંસ્થા હોવા છતાં એની ભજવણી જૂની રંગભૂમિની ઢબે થતી. ચલચિત્રોની હરીફાઈ સામે ટકી રહેવા જામને ત્રણ ક્લાકની નાટિકાઓ ભજવવાનો આરંભ કર્યો, અને એમ એ નાટિકા યુગના પ્રણેતા બન્યા. પોતાનાં નાટકોમાં સનસનાટી કે ગીતો ઉપર તેમણે મર્યાદા મૂકી હતી. ખુદ નટ અને દિગ્દર્શક હોવાથી એમણે તખ્તાસૂઝથી નાટકો લખ્યાં.

જામન પોતાના જમાનાથી અનેક દાયકા આગળ હતા. પૌરાણિક કે ઐતિહાસિક કોઈ વિષય પર એમણે નાટક લખ્યું નથી. મુખ્ય વિષય સાથે ગૂંથાય એવાં જ પ્રહસનનાં દશ્યો એમણે લખ્યાં, જેથી સમાજના દંભના પરદા ચીરી શકાય. સ્ત્રી-પુરુષની અસમાનતા અને સમાજની બદીઓ પર એમણે કરડા બળવાખોરની અદાથી ગુજરાતી રંગભૂમિમાં ખ્યાતિ મેળવી.

લેખક - રંગભૂમિનો સંબંધવિચ્છેદ

એ દિવસોમાં સાહસ નહીં પણ સ્પર્ધાભાવે થતી આખી રંગભૂમિની પ્રવૃત્તિમાં એકસૂત્રતા નહોતી, તેમ આ સર્જક મથામણમાં પણ ક્યાંય એકસૂત્રતા નથી; અને છે તો માત્ર એ જ સમાન તત્ત્વ છે, કે એ દરેકને નાટ્યેતર રસ ધરાવતાં (રંગભૂમિના શેઠિયા - માલિકો જેવાં) પરિબળો સામે ઝૂકવું પડયું હતું. લેખક નાટકનો પ્રથમ સર્જક હતો, પણ લખાયા પછી એને કોઈ જ અધિકાર નહોતો; એટલે ક્યાં તો કોઈને મહેનતાણાના પૂરા પૈસા નથી મળતા, તો કોઈને બીજી કંપનીને નાટક આપવાના નિર્ણય માત્રથી જ અપમાન અને વિષપ્રયોગના ભોગ બનવું પડયું છે. આ પરિસ્થિતિમાં ફૂલચંદ 'માસ્તરે' ક્ષેત્ર સંન્યાસ લઈ સ્વાન્તઃ સુખાય નાટકો લખવામાં મન વાળ્યું, તો મૂલાણી અને જામને પોત પોતાની કંપનીઓ કાઢી જોઈ. એમાંય મૂલાણીને તો માથું નમાવી જૂની કંપનીમાં પાછું જોડાવું પડયું હતું. જામન સ્વમાનભેર જીવી શક્યા, અલબત્, બધી સંકડામણોની વચ્ચે.

આ સર્જક-મથામણનો નાયક નૃસિંહ વિભાકર નાટ્ય સાહિત્યકારોને 1909 અને 1923માં કરેલા બે પડકારોની વચ્ચે અને બે નિષ્ફળ નાટકોની વચ્ચે, ચાર નાટકોમાં સાંપ્રત પરિસ્થિતિના નિરૂપણથી, અજબ સફળતાને વરી શક્યો હતો. એનો વિદ્રોહ એ જીવ્યા ત્યાં સુધી ટક્યો; પણ ખુદની જ મર્યાદાઓને લીધે સમાજ કે રંગભૂમિ પરિવર્તનની મશાલ વિભાકર કોઈને ય પકડાવી શક્યા નહીં; અને એમ સર્જક-મથામણનો અંત આવ્યો.

આ આખી પ્રવૃત્તિ દરમ્યાન ફિલ્મનું માધ્યમ મુંબઈમાં કાઠું કાઢી ગયું હતું. નાનાલાલ અને રમણભાઈ નીલકંઠ નવા પ્રકારનાં નાટકો લખી રહ્યા હતા; સાહિત્યિક એકાંકીઓ માટે બટુભાઈ ઉમરવાડિયા તૈયારી કરી રહ્યા હતા; અને મુનશી આધુનિક ઐતિહાસિક નવલકથાઓમાં પહેલી "પાટણની પ્રભુતા" લખી ચૂક્યા હતા.

નાનકડા ગુજરાતની નાનકડી કલા-સાહિત્યની પ્રવૃત્તિમાં આ બધું જાણે અલગ અલગ ટાપુઓ પર બની રહ્યું હતું. રંગભૂમિની મંચનકલા અને મુદ્રણના માધ્યમે આ સ્તબક પછી હંમેશને માટે છેડા ફાડી લીધા; અને 1878માં જે રીતે રણછોડભાઈ ઉદયરામે ભવાઈથી મોં ફેરવ્યું એમ રંગભૂમિ અને સાક્ષરો પરસ્પરથી વિમુખ થઈ ગયા. પરિણામે એવું બન્યું કે "જે છપાય તે ભજવાય નહીં, અને જે ભજવાય તે નાટક નહીં." છતાં જે કંઈ થોડાઘણા પ્રયત્નો થયા ('કાન્ત' વગેરે જેવા) એનાથી તો ઊલટું બંને વચ્ચેનું અંતર વધ્યું. ટૂંકમાં, શ્રી જયંતી દલાલ કહે છે તેમ, "નાટકકારને બદલે નટનું નાટક આવ્યું, દિગ્દર્શકને બદલે કંપનીના માલિકનું નાટક રજૂ થયું."

પણ 1922-23નાં વર્ષો ગુજરાતી રંગભૂમિમાં એ રીતે પણ સીમાસ્તંભ ગણાય તેમ છે, કે એકબાજુ 'જૂની'માં સર્જકની કલમ ફરીથી કેદ થાય છે, તો બીજી બાજુ જેને 'નવી' રંગભૂમિ તરીકે ઓળખાવાય છે, તેનાં મંડાણ કરી આપે છે યુવાન નાટ્યકાર ચંદ્રવદન મહેતા – માત્ર નાટક લખીને જ નહીં, પણ નટ તરીકે "લાલિયા પરાપર" નામની કૉલેજના વાર્ષિકોત્સવમાં એકોક્તિ જાતે રજૂ કરીને !

એનું પરિણામ જુદું આવવાનું હતું, કારણ કે એનો લેખક નટ બન્યો હતો. અને વાત નીકળી જ છે, તો એટલી વાતેય અહીં કરી લઈએ, કે જેમ માલિક લેખક બને તો કંઈ નથી વળતું એમ માત્ર નટ હોવાની લા" ાતથી જ કોઈ લેખક બને, તો મોટે ભાગે તત્કાલીન પ્રેક્ષકપ્રશંસાથી વધુ કંઈ નીપજતું નથી. પણ લેખક જો નટ હોય તો શું બને, એનાં અનેક ઉદાહરણો છે. એમાં ઘરઆંગણાના જ ચંદ્રવદન મહેતા પહેલા, બીજા બંગાળના બાદલ સરકાર; ને પરદેશોમાં તો શેક્સપિયર અને મોલિયરથી માંડી અનેક મળી આવશે.

એ જ રીતે મુખ્ય નટ દિગ્દર્શક બને, કે મુખ્ય નટ વ્યવસ્થાપક બને, તો પણ રંગભૂમિ કેવી ફૂલેફાલે એની વાત કરવાનોય મોકો ગુજરાતી થિયેટરની આ તવારીખમાં આપણને મળશે.

પણ હાલ પૂરતું તો અભિનયના ઝળહળતા અજવાળે પ્રેક્ષકોને આંજી નાખતો નટ હવે

દિગ્દર્શક બનવા થનગની રહ્યો છે એનો દોર પકડી, થોડી વિગતો તપાસી 1898 થી 1938 વચ્ચેના ચાર દાયકાના ત્રણ તબક્કાને એકસાથે લઈને એ ત્રણેયનું યથાસ્થાને પૃથક્કરણ પણ કરી જોઈએ.

સ્તબક પાંચ: મુખ્ય નટ = દિગ્દર્શકનો સ્તબક (1922-1940)

"દિગ્દર્શકોમાં એમની વિશિષ્ટતા પ્રમાણે વિભાગો પડે : કોઈને શૃંગાર, કોઈને વીર, કોઈને હાસ્ય, કોઈને કરુણ – એ પ્રમાણે ફાવટ આવે છે. બાપુલાલ શૃંગારમાં સારા", એવું આ અરસાના જાણીતા નટ છગન 'રોમિયો'એ એ દિગ્દર્શકો અંગે નોંધ્યું છે. એમનું આ વિધાન રસનિરૂપણની શક્તિ પૂરતું મર્યાદિત નથી જણાતું; કારણ કે, એમાં "દિગ્દર્શક"ની એ વખતે ફેશનેબલ બનતી જતી ભૂમિકા અગાઉની નટકેન્દ્રી થિયેટર પ્રવૃત્તિનું જ સાતત્ય કરતી જણાય છે. એ ભૂમિકા પણ યુરોપીય રંગમંચ અને પ્રોસિનિયમ આર્ક એ બંનેની જેમ આપણે યુરોપથી આયાત કરી હતી; પરંતુ સ્તાનિસ્લાવસ્કી કે મેયરહોલ્ડ, રેઈનહાર્ટ કે પિસ્કાટર, ક્રેગ કે આપિયા વગેરે એ વર્ષોમાં જે કરી રહ્યા હતા, એના અનુકરણ કે અનુસરણ માટે જરૂરી દૃષ્ટિ, વાચન, સાહસવૃત્તિ કે કદાચ દાનત જ આ તબક્કે, કે એ પછીની અર્ધી સદીમાં વિકસ્યાં નહીં. નૃસિંહ વિભાકરે બ્રિટિશ થિયેટરના પરિચય પછી જે નાટકો લખ્યાં એમાં પણ એ જ વાત હતી : તત્કાલીન અન્ય લેખકોની જેમ નાટ્ય અને અન્ય થિયેટર કર્મમાં બંધિયાર પાણી, નટપ્રેક્ષક સંબંધ વિશે સંવેદનશીલતાનો અભાવ, ઘટના-પ્રચુર અને બોધક નાટ્ય વસ્તુ, ટાઈપિફાઈડ પાત્રાલેખન, ઝમકદાર સંવાદો, "અદા"કારી, સમાંતર કોમિક કે કોમિક વિલન, ટ્રિક સીન, સુશોભિત પરદા અને ગેરસમજ નિવારણ તથા હૃદય-પરિવર્તન પછી ફેમિલી ફોટોગ્રાફ !

"અમે શું કરીએ ? પ્રેક્ષકોને જ એવું જોઈએ છે. બે ગીતો ઓછાં મૂકીએ. કે 'વન્સમોર' મગાતાં ન નાચીએ તો આખી કંપની ડૂબી જાય, એટલી ખોટ ખાવી પડે !" એવી માલિકોની દલીલ છે ! (વન્સમોરનો એક રસપ્રદ કિસ્સો છે : ભક્તના ભજન પછી ભગવાન શ્રી કૃષ્ણે દર્શન દીધાં, એ પછી ગીતનાં તો પાંચ વન્સમોર થયા ! શ્રી કૃષ્ણ બનેલા નટથી અદૃશ્ય થવાતું નથી; એટલે એ બિચારો એ દરમ્યાન તખ્તાને એક ખૂણે વધુ "વન્સમોર" ન થાય અને ભક્તે ગીત ન ગાવું પડે એની પ્રાર્થના કરતો ઊભો રહ્યો !)

1922માં બાપુલાલ નાયકે "મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી" ખરીદી લીધી, એ પહેલાં બાપુલાલ ખુદ અને એમના જેવા ઘણા 'દિગ્દર્શક'ના હોદ્દા સાથે નટોને તાલીમ આપતા હતા પણ તે છતાં 1922-23 માં નાટ્યકારોએ (અગાઉ જોઈ એ પ્રક્રિયામાં) પોતાની કલમ માલિકોને ચરણે ધરી દીધી ત્યારથી, અનેક સ્થળે બાપુલાલની જેમ માલિક - દિગ્દર્શક કે મુખ્ય નટ - દિગ્દર્શકની ભૂમિકા વધુ સ્પષ્ટ રેખાઓમાં આલેખાયેલી જણાય છે. આ સ્તબકમાં આ 'દિગ્દર્શન' અંગે શી સમજ હતી, એ કોણ કોણ કરી રહ્યું હતું, અને એનો પ્રભાવ કેવો-કેટલો

પડયો કે ન પડયો, એની વાત થોડા ચુનંદા દિગ્દર્શકો, નટો, લેખકો, પ્રવાહો અને બીજી નોંધપાત્ર વિગતો લઈને આપણે ચકાસી જોઈએ :

બાપુલાલ નાયક

"મુંબઈ ગુજરાતી નાટકી મંડળી" 1898ની આજુબાજુ ભયંકર ખોટ ખાઈને અટકી પડે એવી સ્થિતિમાં હતી, ત્યારે એના માલિકે મૂલાણી અને બાપુલાલને કંપનીમાં નાની ભાગીદારી આપીને મુખ્યનટ તરીકે અન્ય નટોને તાલીમ આપવાની જવાબદારી બાપુલાલને સોંપી. એમાં મુખ્યત્વે ઉચ્ચાર શુદ્ધિ, ગાયન નર્તન વગેરે પર ભાર મૂકાતો. એ પછી કંપની સધ્ધર બનતાં અને જયશંકર 'સુંદરી', મોહનલાલા જેવા અનેક નટોના અભિનયને કારણે, અને નૃસિંહ વિભાકરનાં નાટકોની નાટ્ય કથાવસ્તુને લીધે કંપની સફળ થવા માંડી, પરિણામે 1922માં બાપુલાલ કંપનીના માલિક બન્યા, ત્યારે વહીવટની સાથોસાથ મુખ્ય-સૂત્રધાર પણ એ જ હોય, એ તો સમજી શકાય એમ છે. એમની દિગ્દર્શનકલા અંગે અગાઉ એવી બે નોંધપાત્ર વિગતો આપણે નોંધી છે, કે એકે એક નટ બધી ભૂમિકાઓ કંઠસ્થ કરતો, અને જયશંકર 'સુંદરી' જેવાને પણ અભિનય-વ્યાયામ માટે મોટા અરીસા આપવામાં આવ્યા હતા. એમની 'મિસ્ટેક બૂક'માં કોનો પહેરવેશ ફાટેલો કે મેલો, દશ્યાવલિમાં ક્યાં ભડાકો થયો કે થવો જોઈતો હતો, એવી દશ્ય-પરિવર્તનો અંગે નોંધ થતી; ભૂલ બદલ ત્યાંને ત્યાં જ નટોને સૂચનાઓ, માર્ગદર્શન, દંડ કે તમાચો વગેરે શિક્ષાઓ કરવામાં આવતી, એવું જયશંકર "સુંદરી'એ નોંધ્યું છે. વ્યવસાયી રંગભૂમિના મોટા ભાગનાં નાટકો અતિરંજક હતાં અને પરાકાષ્ઠાનાં દશ્યો ઉપર નાટકની સફળતાનો વધુ આધાર રહેતો હોવાથી એને "ઉઠાવ આપવા"નું કામ ખાસ કરવામાં આવતું. બાપુલાલે નૃસિંહ વિભાકરનાં નાટકો ભજવવા હાથમાં લીધાં એ સાહસવૃત્તિ ગણાય; પણ બાપુલાલ વિશે એવું પણ નોંધાયું છે, કે કવિ જામન, વૈરાટી, ચાંપશી ઉદ્દેશી અને બાબુભાઈ ઓઝા જેવા લેખકોએ બાપુલાલભાઈની સૂચનાઓ મુજબ જ નાટકો લખી આપ્યાં હતાં. એ નાટકો મોટા ભાગે કંપનીના નટોને જ ખ્યાલમાં રાખી લખાતાં, એટલે પાત્રવરણીમાં પણ કોઈ પ્રયોગોને અવકાશ નહોતો. તખ્તાની ટેક્નીક અને વેશભૂષામાં સનસનાટી ભર્યા ટ્રિક્સીન અને આબેહૂબ પરદાઓ તરફ બાપુલાલભાઈ ખુદ ધ્યાન આપતા. નાટકમાં ગીત-સંગીતને બને એટલું બળવત્તર બનાવવા પ્રયત્ન થતો.

બાપુલાલ નાયકે પોતાની અંગત દેખરેખમાં મુંબઈનું "ગેઈટી થિયેટર" તૈયાર કરાવ્યું હતું. એમાં બેઠકો, ખાસ ખાસ મહેમાનોની વ્યવસ્થા, "બોક્ષ" ની રચના વગેરે તરફ ખૂબ લક્ષ આપ્યું હતું. કલાકારોના અભ્યાસ માટે દેશી-વિદેશી નાટકોના અનુવાદોનાં તેમણે પુસ્તકો વસાવ્યાં હતાં. વેશભૂષા, પરદાઓનું ચિત્રકામ અને ગીત-સંગીત તરફ બાપુલાલ પોતે ધ્યાન આપતા. કોઈ પણ નટને એક જ પ્રકારની ભૂમિકામાં બાંધી રાખવાને બદલે બાપુલાલ પ્રયોગો કરતા રહેતા. દા.ત. છગન 'રોમિયો' જેવા કલાકારને એમણે વિલન બનાવ્યો. એ જ રીતે પારસી

નાટકો રજૂ કર્યાં, ગુજરાતી નાટકો હિંદીમાં રજૂ કર્યાં. "નવલશા હિરજી" જેવી સળંગ કૉમેડી અને "રાઈના પર્વત" જેવું 'સાહિત્યિક' નાટક પણ રજૂ કર્યું. મોહનલાલા જેવા 'કુંવરીપાઠ'ના કલાકારને એમણે પુરુષપાઠ પણ આપ્યો હતો. એમના માર્ગદર્શન હેઠળ તૈયાર થયેલ કલાકારોમાં મોહનલાલા, પ્રાણસુખ નાયક, મોહન મારવાડી, મુન્નીબાઈ, જોહરાબાઈ, શોભા દેવી વગેરેનો સમાવેશ થાય છે.

મૂળચંદ મામા (1881-1934)

અમદાવાદની બાજુના કલોલમાં જન્મ. શરૂઆતની તાલીમ એમણે ભવાઈ મંડળીઓમાં લીધી. 1893માં વડોદરાની "ભરત નાટ્યોદ્ધારક કંપની"માં કુંવરીપાઠથી શરૂઆત કરી.

મૂળચંદ નાયક "આલ્ફ્રેડ નાટક કંપની"ના નટ અને દિગ્દર્શક અમૃત કેશવ નાયકના મામા થાય, એટલે એ મૂળચંદ મામા તરીકે જાણીતા બન્યા. પોતાના ભાણા પાસેથી 'મામા' દિગ્દર્શન-કલાની ઝીણવટ શીખ્યા. અનેક ભૂમિકાઓ પછી "શ્રી વિદ્યા વિનોદ નાટક કંપની", "આર્ય નીતિદર્શક" અને "આર્ય નૈતિક" વગેરે કંપનીઓમાં થોડા સમય માટે દિગ્દર્શન કર્યું. પરંતુ એમની કારકિર્દીનો સુવર્ણકાળ તો "લક્ષ્મીકાન્ત નાટક સમાજ"માં આવ્યો દિગ્દર્શકના પદે. એ દરમ્યાન તેમણે પ્રભુલાલ દ્વિવેદીના "અરુણોદય", "માલતી માધવ", અને "માલવપતિ મુંજ"ની રજૂઆત કરી. માલવપતિ મુંજ તરીકે તેમણે માસ્ટર અશરફખાનની વરણી કરી એ નોંધપાત્ર છે. 1928માં મૂળચંદ મામા "દેશી નાટક સમાજ"માં દિગ્દર્શક તરીકે જોડાયા હતા.

માસ્ટર કાસમ (1906-1969)

જન્મ મહેસાણા પાસેના એક નાના ગામમાં. બાપદાદાનો ધંધો ખેતીવાડીનો. નવ વર્ષની કાચી ઉંમરે વડોદરામાં "વાંકાનેર થિયેટર"માં કામ કરવા "આર્ય નૈતિક નાટક સમાજ"માં બાલવૃંદમાં કાસમભાઈ જોડાયા, અને શાસ્ત્રીય-સંગીત માટે અવાજ કેળવ્યો. કવિ ચિત્રકાર ફૂલચંદ માસ્તરના "શુકદેવ" નાટકમાં તેમણે નારદની ભૂમિકા પહેલી વખત ભજવી. અનેક નાની નાની ભૂમિકાઓ પછી કાસમભાઈ "દેશી નાટક સમાજ"માં જોડાયા અને ત્યાં દિગ્દર્શક પદે નિમાયા. એ વખતે એમની ઉંમર માત્ર 21 વર્ષની હતી. માનવ પ્રકૃતિનો અભ્યાસ, અને સૂક્ષ્મતમ ભાવોનું નિરૂપણ એમની વિશિષ્ટતા હતી. "વલ્લભીપતિ" અને "સોરઠી સિંહ" નાટકોથી એમને યશ મળ્યો. પણ એમનું સૌથી લોકપ્રિય નાટક તો હતું "વડીલોના વાંકે". એમાં જાણીતી અભિનેત્રી મોતીબાઈને ખૂબ તાલીમ આપીને તેમણે તૈયાર કર્યાં. 1946માં કેમી હુલ્લડની આગ ફાટી નીકળતાં કંપની છોડવી પડી, પરંતુ 1952માં એ ફરીથી એમાં જોડાયા. એમણે એ પછી "સર્વોદય", "સેવાભાવી", "સંસ્કાર લક્ષ્મી" વગેરે નાટકોનું દિગ્દર્શન કર્યું.

"પૈસો બોલે છે" નાટકના પાંચસોથી વધુ પ્રયોગો થયા. તેઓ કહેતા કે, "રંગભૂમિ નિત્ય નવીનતા ઝંખતી કલા છે. નાટક 'નાપાસ' થાય, તો સૌ પહેલાં તો એનાં કારણો શોધવા મથું છું; હું શ્રમયજ્ઞમાં માનનારો છું."

મૂળજી ખુશાલ (1893 - 1955)

મહેસાણા જિલ્લાના વીસનગર તાલુકામાં એક નાના ગામમાં એમનો જન્મ. પિતા ખુશાલભાઈ જાણીતા કીર્તનકાર હતા. માત્ર છ વર્ષની ઉંમરે અમદાવાદની "ગુજરાત નાટક મંડળી"માં 'ખાવું-પીવું અને તાલીમ' લેવા માટે માસિક એક રૂપિયાના પગારે જોડાયા. કંપનીમાં રહ્યા પછી જ એ વાંચતાં-લખતાં થોડું શીખ્યા હતા. નટ તરીકેની સૌથી મહત્ત્વની તાલીમ તેમને અમૃત કેશવ નાયકના હાથે મળી. ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર મોટાભાગના નટોએ કારકિર્દીની શરૂઆતમાં સ્ત્રીપાઠો કર્યા હોય છે, કારણ કે ત્યારે તેમનો અવાજ કોમળ હોય છે. મૂળજીભાઈએ પણ એ રીતે સ્ત્રીપાઠ કર્યા હતા.

1904થી 1914ની વચ્ચે "દેશી નાટક સમાજ" માં તેમણે કેટલીય નાની મોટી ભૂમિકાઓ કરી યશ મેળવ્યો. એ પછી 'સરસ્વતી નાટક સમાજ'માં તેમને દિગ્દર્શનની જવાબદારી સોંપવામાં આવી; અને ત્યાં પાંચ નાટકોનું દિગ્દર્શન કર્યું. મૂળજી ખુશાલ અવારનવાર કંપનીઓ બદલતા. પરિણામે અનેક નટો-દિગ્દર્શકોને નિહાળવાની તેમને તક મળતી. એમની નાટ્ય કારકિર્દીના લગભગ વીસેક વર્ષ એમણે "આર્ય નૈતિક"માં ગાળ્યાં હતાં. એમનાં મહત્ત્વનાં નાટકોમાં "સળગતો સંસાર", "વડીલશાહી", "ભાવના બી.એ." વગેરેનો સમાવેશ થાય છે.

આણંદજી 'કબૂતર'

એમનો (1905 -) જન્મ ભાવનગર જિલ્લાના એક નાના ગામમા કર્મકાંડી બ્રાહ્મણ કુટુંબમાં થયો હતો. બાળપણમાં એક રામલીલાના "રામલક્ષ્મણ વેશ" માં શેરીએ શેરીએ નીકળેલું ફૂલેકું નિહાળી એમને ચાનક ચડી, અને બંને મોટાભાઈઓની સાથે આણંદજી પણ 1919માં "કૃષ્ણ નાટક કંપની" માં જોડાઈ ગયા. એ પછી અનેક નાના મોટા પાઠ કરીને 1925માં "આર્ય સુબોધ નાટક કંપની" માં મૂલાણીના "વિક્રમ" નાટકમાં એમણે જે ભાવવાહી ભૂમિકા નિરૂપી, ત્યારથી એમના નામની સાથે 'કબૂતર' ઉપનામ જોડાયું. મૂળજી ખુશાલ અને પ્રાણસુખ 'એડિપોલો' ના હાથ નીચે કામ કરવાનો એમને મોકો મળ્યો હતો. એમના સૂરીલા કંઠે ગવાયેલાં બે ગીતો ("ઝટ જાઓ, ચંદનહાર લાવો." અને "ભારી બેડાં અને હું તો નાજુકડી નાર") – ની ગ્રામોફોન રેકર્ડ હજારોની સંખ્યામાં વેચાઈ હતી. કોમિક વિભાગ માટે એ ખૂબ લોકપ્રિય બનેલા. એ જ રીતે 1929માં "માલવ વિજય" નાટકમાં "આ ગામમાં તે શેં રહેવાય રે, મારું નામ પડયું છે સંતુ રંગીલી. . ." ગીત ખૂબ વખણાયેલું. એ પછી હાસ્ય વિભાગમાં મુખ્ય

અભિનેત્રીનું પાત્ર આણંદજી 'કબૂતર' જ ભજવતા. એમના પાત્ર નિરૂપણમાં ખૂબ વૈવિધ્ય હતું.

સંગીત સામ્રાજ્ઞી મુન્નીબાઈ (1901-1966)

જન્મ બીજાપુરના સામાન્ય કુટુંબમાં. બાળપણથી જ આકર્ષક અને રમ્ય રણકતો એમનો અવાજ. મુંબઈમાં એક ગાનારીને ત્યાં દાદીમા રસોયણ તરીકે રહ્યાં, અને પૌત્રી મુન્નીબાઈને સંગીતના સંસ્કાર સાંપડયા. દસ વર્ષની વયે તેમણે "વિકટોરિયા થિયેટર કંપની"માં નાની ભૂમિકાઓથી કામ શરૂ કર્યું. ઉર્દૂ નાટકોમાં એમની ગાયકી ખૂબ વખણાતી. "હરિશ્ચંદ્ર", "રાજા ગોપીચંદ", "દિલકી પ્યાસ" વગેરેમાં તેમણે મહત્ત્વની ભૂમિકાઓ કરી. 1924માં "આર્ય નૈતિક" માં તેઓ જોડાયાં. ત્યાં "એક અબળા" નાટકમાં મોહનલાલા સાથે તેમની કરુણ ભૂમિકાથી મહાન અભિનેત્રી તરીકે તેમનું સ્થાન નક્કી થઈ ગયું. પતિ દારાશા ખરાસ સાથે મળીને તેમણે પોતાની કંપની પણ સ્થાપી હતી.

માસ્ટર શનિ (1889-1961)

વીજાપુર તાલુકાના નાયક કુટુંબના વંશજ મગનલાલ રામચંદ નાયક સાત વર્ષની વયે સુરતની એક નાની કંપનીમાં જોડાયા. અમદાવાદના "દેશી નાટક સમાજ"માં, તેઓ "વીણાવેલી", "ઉદયભાણ" અને "અશ્રુમતી" જેવાં પ્રખ્યાત નાટકોમાં અનેક નાના મોટા પાઠ કરી મશહૂર થયા. ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીએ શનિના ગ્રહ જેવું એમનું ઠીંગણું, ગોળમટોળ શરીર હોવાથી 'શનિ' ઉપનામ આપેલું. એમને દીકરા જેવો ગણી ડાહ્યાભાઈ નાનો વારસો પણ આપતા ગયેલા. કરુણ પુરુષપાત્ર એમની વિશિષ્ટતા ગણાતી. એ પછી "વાંકાનેર આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી"માં તેઓ દિગ્દર્શક બન્યા. ત્યાં એમની તુકારામની ભૂમિકા ખૂબ વખણાતી. 1920 પછી "આર્ય નૈતિક નાટક સમાજ"માં "સમ્રાટ હર્ષ", "રણ ગર્જના", "જય ચિત્તોડ" વગેરે નાટકોમાં ઉમદા કામ કર્યું. 1934માં તેમણે પોતાની કંપની પણ કરી હતી.

મિસ મોતીબાઈ

જન્મ (1915 -) ભાવનગર નજીક એક ગામમાં. એમની ગુંસાઈ જ્ઞાતિ સંગીત અને અભિનયની જાણકાર ગણાય. તેથી કેળવણી મામુલી હોવા છતાં અભિનય તેમને સહજ હતો. બાળપણમાં "રામલીલા" અને પછી નાની નાટક કંપનીઓમાં થોડો વખત કામ કર્યું. મુન્નીબાઈની જેમ જ "દેશી નાટક સમાજ"ના "એક અબળા" નાટકમાં એમની ભૂમિકા ખૂબ વખણાઈ. જોકે એમને ખુદને તો "વડીલોના વાંકે" નાટકમાં 'સમતા' પાત્રની ભૂમિકા ભજવતાં સંતોષ થયો હતો. કહે છે, કે આંખ, અવાજ કે ફક્ત મોં જ નહીં પરંતુ એ પીઠ ફેરવીને ઊભાં હોય તો પણ એ પાત્રમય લાગતાં.

માસ્ટર વસંત (1906-1976)

ઊંઝા ગામે નાયક કુટુંબમાં વસતારામ નામે એમનો જન્મ. પરંતુ નાનપણથી નાની નાની ભૂમિકાઓ કરતાં એમનું નામ માસ્ટર વસંત પડયું. એમના પિતાજી ભવાઈની કલામાં ખૂબ પ્રવીણ ગણાતા. 'રામદેવપીર'નો એમનો વેશ સાડા ત્રણ કલાક ચાલતો. એમના સંગીતના ગુરુ મણિલાલ ઉસ્તાદ કહેતા : "બેટા, આઠ જ દિવસ "રિયાઝ" નહીં કરે, તો કલા તને આઠ મહિના છોડી દેશે." એવી કડક શિસ્તમાં તાલીમ લઈ 1918માં "વાંકાનેર નાટક મંડળી"માં 'મોટા ત્ર્યંબક' પાસે માસ્ટર વસંતે અનેક મહત્ત્વની ભૂમિકાઓ ભજવી. એ પછી "રોયલ નાટક મંડળી"માં અને ત્યારબાદ "આર્ય નૈતિક"માં પણ એમણે "રા માંડળિક", "છત્રવિજયી રાજા સંભાજી" વગેરે નાટકોમાં કામ કર્યું.

માસ્ટર વસંતે નથુરામ સુંદરજી શુક્લના "ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર"નો ગુજરાતી અનુવાદ વાંચી અભિનયકલા, કાવ્યશાસ્ત્ર વગેરેનું જ્ઞાન મેળવ્યું હતું. હાર્મોનિયમ વગાડવાની અને ચિત્રકામની પણ એમણે તાલીમ લીધી. 1921માં તેમણે મહાત્મા ગાંધીજીની મુલાકાત લીધી હતી. 1936થી તેઓ "દેશી નાટક સમાજ"માં જોડાયા. "સામે પાર" નાટકમાં જડભરત અને "પૈસો બોલે છે" માં શિવપ્રસાદની તેમની ભૂમિકાઓ ખૂબ જ નોંધપાત્ર રહી. એક નાટકના "શો" દરમ્યાન એમને સમાચાર મળ્યા કે એમનાં પત્ની મૃત્યુ પામ્યાં છે, તે છતાં નાટક પૂરું થયા પછી જ તેઓ ઘેર ગયા હતા. માસ્ટર વસંતે થોડાં નાટકો અને વાર્તાઓ પણ લખ્યાં છે.

સ્તબકની સંધિએ

બાપુલાલ અને જયશંકરની જોડી, માસ્ટર વસંત કે કાસમભાઈ, મૂળજી ખુશાલ કે મૂળચંદ મામા, કે પછી માસ્ટર શનિ જેવા અનેકોએ થોડા આગળ-પાછળ, અને અમૃત કેશવ નાયકે આ બધાથી થોડા વહેલાં, પરંતુ એકંદરે આ જ ગાળા દરમિયાન, ગુજરાતની જૂની રંગભૂમિનાં દિશા, ગુણવત્તા કે વળાંકોમાં જે પ્રદાન કર્યું, એમણે જે પ્રકારનાં નાટકો તખ્તા પર રજૂ કર્યાં, નટોને જે રીતે તાલીમ આપી, તખ્તા ઉપર કે નેપથ્યે જે નિર્માણ આયોજન કર્યું એ બધું ક્યાંક ક્યાંક અલબત તેજસ્વી જણાય છે; પરંતુ એકંદરે જોવા બેસો તો 1922થી 1938 વચ્ચેના ગાળામાં અન્ય દેશોના થિયેટરોમાં દિગ્દર્શકની જે ભૂમિકા વિકસિત થઈ હતી, એની સરખામણીએ જ માત્ર નહીં, પરંતુ ગુજરાતી ભાષા સાહિત્ય, નાટ્યલેખન કે એકાંકીઓમાં પણ જે કંઈ બની રહ્યું હતું તે દૃષ્ટિએ પણ, એ બધું કામ ચીલાચાલુ, બીબાંઢાળ અને અતિરંજક નાટ્યતત્ત્વોથી ઠાંસોઠાંસ કેમ રહ્યું, એ ખરેખર વિશ્લેષણનો બહુ મોટો મુદ્દો બની રહે છે. તે છતાં **'મુખ્ય નટ એટલે દિગ્દર્શક'**નો આ સ્તબક, ગુજરાતી રંગભૂમિના જે મુખ્ય પ્રવાહોનો એક સમયગાળો માત્ર છે, એ પ્રવાહમાં મુઠ્ઠીભર નિષ્ઠાવાન્ વ્યક્તિઓના કોઈ ને કોઈ ક્ષેત્રના તેજ લિસોટાઓથી વધુ કશું હાંસલ ન થઈ શકે એવો રહ્યો છે. એમ તો 1898થી શરૂ થતા નટકેન્દ્રી સ્તબકનું આ

વિસ્તરણ જ છે; અને એટલે તો ચાર ચાર દાયકા સુધી વિસ્તરતા આ સ્તબકમાં, નાના શા 'સર્જક-મથામણ'ના સ્તબકને જુદો પાડી પછીના સ્તબકમાં દિગ્દર્શકનો હોદ્દો પામવાના મુખ્ય નટના પ્રયત્નોને જુદા ઉપસાવી ગુજરાતી થિયેટરની એ મથામણને તપાસી જોવાનોય અહીં ઉપક્રમ રાખ્યો હતો.

"રિહર્સલ માસ્ટર"

1939માં પ્રથમ 'ગુજરાતી રંગભૂમિ પરિષદ' ભરાઈ, એ વખતે ફરીથી આ થિયેટર અંગે ગંભીર ચિંતન થયું, "નવી" રંગભૂમિએ પણ એ વર્ષે એક મોટો વળાંક લીધો અને એ પછી, અન્ય અનેક વસ્તુપરક (objective) પરિસ્થિતિઓ અને પરિબળો (બોલપટોની વધતી જતી લોકપ્રિયતા, નવી રંગભૂમિ માટેની મજબૂત જેહાદ, બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછીનું સામાજિક પરિવર્તન, દેશની અને ગુજરાતની હાલક-ડોલક રાજકીય પરિસ્થિતિ)ને પરિણામે જે નવી સંચેતના જાગી રહી હતી, એમાં જૂની ગુજરાતી રંગભૂમિ કદમ નહીં મિલાવી શકે એવું અનેકોને લાગવા માંડયું હતું. બીજી બાજુ લેખકોને ઝુકાવીને હુંકાર કરતો શેઠિયો નટની સાથોસાથ એની ભૂમિકાને હવે ખરીદી લઈ શકતો; જરૂર પડે તો એને દિગ્દર્શક બનાવી એનેય વહીવટમાં સામેલ કરી, કંપનીના માળખામાં બે ચાર આની ભાગ આપી થિયેટરના નટકેન્દ્રી માધ્યમને ઓહિયાં કરી જવા માથું ઊંચકી લેતો. વ્યવસાય સફળ થાય તો આર્થિક સલામતી મળે; પરંતુ એ વ્યવસાય માટે પણ આર્થિક સધ્ધરતા જોઈએ; અને આ સધ્ધરતા એટલે કંઈ નાટ્યતત્ત્વની સમજની સધ્ધરતા તો નહીં, નહીં ને નહીં જ!

એટલે તો 1938માં પ્રસિદ્ધ થયેલ ફિરોઝશાહ રુસ્તમજી મહેતાના "એકિટગના હુન્નરનું વહેવારુ શિક્ષણ" પુસ્તકમાં 'દિગ્દર્શક'ના પર્યાય તરીકે 'રિહર્સલ માસ્ટર'નો હોદ્દો, બિરુદ કે જવાબદારી તત્કાલીન થિયેટરકલાની વાસ્તવિકતાનો આપણને ખ્યાલ આપી દે છે. એમણે લખ્યું છે : (પૃષ્ઠ-255) કે, "ન ઘટે ત્યાં ગાયન, ન જોઈએ ત્યાં વાદન અને નાચની ઠોકમઠોક આજકાલનાં નાટકો (1938 પહેલાંનાં)માં બેસાડી દીધી હોય છે. નાટક વચ્ચે પણ ફાર્સ અને ફાર્સ મહીં પણ ગાયન વિના ચાલે નહીં, એટલે અસ્વાભાવિકતા ઊભરી નીકળે એમાં નવાઈ શી? આપણી રંગભૂમિના "રિહર્સલ માસ્ટરો" ખેલનું ખરાપણું ગુમાવી દેવાય, તો પણ સુધરવા માગતા ન જ હોય, તેમ ખુશખુશાલ છબરડા કરતા ફરે છે. એની ચિંતા નથી નાટકકારને, સૂત્રધારને કે એકટરને – ખૂન કરવા કાજે હાથમાં ખંજર ઊંચકાઈ રહેલું હોય ત્યારે ગાયન, અને ઝેર પીને મરવા પહેલાં પણ ગાયન! ખેલ મધ્યે તાણી તૂણીને લઈ આવવામાં આવતા કંગાળ કુરિવાજો હવે સદંતર બંધ થઈ જવા જોઈએ."

આ પુસ્તકમાં "વન્સમોરપટુ' નટને એવી સલાહ તેમણે આપી છે (પૃષ્ઠ-102), કે "મરી ગયા પછી ઓડિયન્સના 'વન્સમોર'ને ખાતર જીવતા થશો નહીં." જો કે આ પુસ્તક એ

વખતના કેટલા નટોએ કે કંપનીના માલિકોએ વાંચ્યું હશે એ વાત પણ એટલી જ શોચનીય રહે છે.

પ્રેક્ષકને તો આઠ નવ દાયકા પહેલાં મનોરંજનની જે 'લોલીપોપ' પકડાવી દેવામાં આવેલી એમાં તંદુરસ્ત 'ચોક્લેટ' કેવી હોય એની કદાચ ખબર નહોતી; એથી નાટક જોવા આવતી પેઢી કે એ આખા સામાજિક વર્ગમાં રસરૂચિ ન કેળવાયાં હોય, એ સહજ જણાય છે. નૃસિંહ વિભાકર, ('રંગભૂમિ' સામયિક) નરસિંહરાવ દિવેરિયા ('અભિનય કલા' પુસ્તક - 1930) કે આ ફિરોઝ શાહ મહેતા જેવા નાટ્યવિદો, સાક્ષરો કે હિતચિંતકો અવારનવાર બળતરાના બળાપા કાઢતા; અને 'કોલેજ કન્યા' જેવા પ્રયોગો સામે ચળવળો કરતા, તો પણ અતિરંજકતાની પૂંછડી સીધી ન જ થઈ.

ગાઈ બજાવીને કહેવાયું છે કે એકે એક કંપની "નાટકશાળા" હતી, અને તે છતાં ગીત-સંગીત અને સંવાદોની "છટા" અને "અદા"કારીથી વિશેષ, દિગ્દર્શક-કેન્દ્રી આ સ્તબકમાં વધુ કંઈ પ્રાપ્ત થયું જણાતું નથી. કારણ કે જે તે કંપનીની પ્રણાલી, પસંદ થયેલ નાટકનું માળખું અને પ્રેક્ષકોની રૂખ પ્રમાણે આર્થિક સફળતા હાંસલ કરવા દિગ્દર્શન સહિતની થિયેટરની અથથી ઈતિ સુધીની પ્રવૃત્તિ ચાલતી હતી. એમાં આખા થિયેટરનું 'દિગ્દર્શન' કરી શકે એવાં કોઈ વલણ, વ્યક્તિ કે વળાંકની અપેક્ષા જ ક્યાં રાખવી ?'વન્સમોર'ના આંકડે કે ટિકિટબારીની આવકે ખેલની સફળતા કે નિષ્ફળતા મપાતી હોય, ત્યાં રંગભૂમિની કામગીરીમાં કોઈ પરિવર્તનની આશા જેમ ન જ રાખી શકાય, તેમ નટ કે દિગ્દર્શકમાં જે છે, તે સિવાયનું કંઈ હોઈ પણ શકે એવું વિચારવાની શક્તિ કે દૃષ્ટિ ન હોય, એ પણ આપણે ઉદાર ભાવે સ્વીકારી લેવું પડે.

આ બધામાં કહેવાતી "લોકરુચિ અધીનતા" કરતાં, લોકરુચિ વિશેની કંપનીના દિગ્દર્શક કે માલિકની "સમજની અધીનતા" વિશેષ દેખાય છે. એટલે ફરીથી આ દિગ્દર્શકને 'રિહર્સલ માસ્ટર' જ રાખી કંપનીના માલિક, અને એનેય નાણાં આપતા ધીરધારિયાની પકડ ધીમે ધીમે વધવા માંડે છે. એક કારણ એનું એ પણ છે, કે આ રંગભૂમિને (કોઈ દેશી કે પરદેશી સરકારનો) રાજ્યાશ્રય તો નહોતો જ તેમ કોઈ હેતુલક્ષી સંસ્થાનો સથવારો પણ નહોતો; આજની વ્યવસાયી અને અવેતન થિયેટર પ્રવૃત્તિની જેમ જ. એટલે જૂની રંગભૂમિનાં નાટકોને નમૂને બનવા માંડેલી વિપુલ દૃશ્ય-વૈવિધ્યવાળી ફિલ્મો નાટકોથી ચાર ચાકડા ચડે એવી ઘટના પ્રચુરતાથી પ્રેક્ષકોને પોતાના તરફ ખેંચવા માંડે, ત્યારે નાટકનો વ્યવસાય મૂડી રોકનારાઓની રાણી છાપ રૂપિયાની કોથળીમાં બંધાઈ જાય, એને આપણે સ્વાભાવિક જ માનવું પડે. વળી, એક કારણ એ પણ છે, (અને આપણે આ સ્તબકમાં જ એ નોંધી લેવું જોઈએ) કે લેખક અહીં નટ નથી બન્યો, નટ લેખક બન્યો છે (બાપુલાલ જેવો, કદાચ ન છૂટકે). લેખક માલિક બન્યો, એટલે કે એણે માલિક બનીને પણ જોયું, પરંતુ લેખક દિગ્દર્શક તો બન્યો જ નથી. કંપનીને

ચોપડે એનું નામ હતું, પણ તખ્તાને ચોખડે એ નિર્ણાયક નહોતો. જો કે તત્કાલીન પરિસ્થિતિમાં એ શું કરી શક્યો હોત એ પ્રશ્ન પણ રહે છે.

સામાજિક જાગૃતિની વાત ક્યાંક ક્યાંક દેખાઈ, પણ નવા જમાનાના ચલણી આદર્શો વટાવી ખાવાની ખોરી દાનત તો, સામાજિક "નીતિમત્તાના ઉદ્ધારકો" નાં નામ ધરાવતી એ મોટા ભાગની કંપનીઓમાં આદર્શોનાં બણગાં અને ભાષણિયા સંવાદોની તડાફડીમાં જ છાપરે ચડીને બાંગ પોકારે છે !

પ્રકરણ 5

'જૂની' રંગભૂમિ

સ્તબક છ : માલિકો/ શરાફોનો સ્તબક (1939–1953)

સ્તબક સાત : પ્રવાસી નાટ્યમંડળીઓ (1953)

સ્તબક છ : માલિકો-શરાફોનો સ્તબક

1937માં "રંગભૂમિ પરિષદ"માં મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળીના માલિક બાપુલાલ નાયકે આપેલું ભાષણ "ગુજરાત સાહિત્ય સભા"એ 1945માં પ્રસિદ્ધ કર્યું. એના અંશો ("બાપુલાલ સ્મૃતિ ગ્રંથ", પૃષ્ઠ 85) જે તારતમ્ય કાઢે છે, તે તત્કાલીન રંગભૂમિ (અને એમ જોવા બેસો તો સાંપ્રત સહિત સમગ્ર રંગભૂમિ)ની સ્થિતિ ઉપર પ્રકાશ ફેંકે છે :

"પ્રેક્ષકોની રુચિ પ્રમાણે નાટક અને બોલપટમાં વસ્તુસંકલનાઓ યોજાય છે. અને જે વસ્તુના ગ્રાહક વધારે હોય તે વસ્તુ ધંધાદારી પૂરી પાડે છે... પ્રેક્ષકોમાં સંસ્કારી અને અસંસ્કારી એ બંને વર્ગ છે. અને ધંધાદારીઓને વધારે પૈસા આપનાર અસંસ્કારી વર્ગ છે. તો પછી કમાવાને માટે તેમને જ ભાવતું ભોજન પિરસાય એ દેખીતું જ છે. . . નાટક પાસ કે ફેઈલ કરનાર અસંસ્કારી વર્ગ હોય છે. . . તો પછી ધંધાદારીઓએ કોના અભિપ્રાય ઉપર વિશ્વાસ રાખવો? રંગભૂમિની ઉન્નતિ માટે ધંધાદારીને સહકાર આપી ધનવાનોએ અને સુશિક્ષિત વર્ગે સહાયતા આપવી જોઈએ. લોકરુચિ કેળવવા માટે એકલો ધંધાદારી ભોગ ક્યાં સુધી આપી શકે? રંગભૂમિની ઉન્નતિની ધગશવાળાઓએ આજ સુધી શું કર્યું ?... સંસ્કારી લેખકોની કૃતિઓ સુશિક્ષિત વર્ગે એમેચ્યોર ક્લબો તરીકે ભજવવા માંડી છે. તેમાં શું સફળતા મળી ?... છ મહિને કે બાર મહિને એકાદ કૃતિ ભજવાય અને તેનાં નાણાં કોઈ ફંડમાં ધર્માદા ખાતામાં આપવાના નિમિત્તે લોકોની ખુશામત કરી ટિકિટો પરાણે ગળામાં ઓળવી, હાઉસ ચિકાર કરવું એમાં એ પ્રયોગની સફળતા શી રીતે મનાય ! રંગભૂમિની ઉન્નતિના પ્રયાસોની પ્રથમ જરૂર છે. કોઈ પણ એવી પ્રગતિ થયા વગર, આર્થિક મદદ મળ્યા વગર સ્વતંત્ર નાટ્યગૃહ બનવું મુશ્કેલ છે."

નટ-દિગ્દર્શક અને મૅનેજર તરીકેના લાંબા અનુભવ પછી બાપુલાલ નાયકે આ કહ્યું. જોકે એનો ઉકેલ એ વખતે, કે એ પછી આજ સુધી, આવ્યો નથી. વળી આ જ અરસામાં બોલપટોનો પ્રભાવ વધતો જતો હોવાથી નાટ્યગૃહો સિનેમા-પ્રદર્શનગૃહોમાં વધુ આર્થિક લાભ મળવાને લીધે ફેરવાયે જતાં હતાં, તેથી નાટ્ય મંડળીઓને જગ્યાઓ નહોતી મળતી એ એક વાત; પણ

બીજી વાત પણ એટલી જ મહત્ત્વની છે કે બાપુલાલ જેને "કથા-વસ્તુ-સંકલનનું વૈવિધ્ય" કહે છે તે બોલપટોમાં વધુ સુપરે થતું હોવાથી રંગભૂમિનાં કાર્ય, ઉદ્દેશ કે અભિવ્યક્તિ-રીતિ સંપૂર્ણપણે બદલાઈ જવાં જોઈતાં હતાં, એ ધંધાદારી રંગભૂમિ બદલી શકી નહીં. એને જ સમાંતર એ વખતે વિદેશોમાં, અને ગુજરાતમાં, નવી તરીકે ઓળખાવાતી રંગભૂમિ અને નાટકમાં જે નવાં તત્ત્વો હતાં એ પણ આ વાતની સાક્ષી પૂરે છે. (આડવાત તરીકે એટલું પણ અહીં ઉમેરવું જરૂરી છે, કે એ વખતે યુરોપમાં જે પ્રકારનાં બોલપટો બનતાં હતાં એ, એની પહેલાના ત્રણેક દાયકાઓમાં ત્યાંની જ રંગભૂમિમાં ફૂંકાયેલા નવા વાયરાને લીધે, જુદા પ્રકારનાં હતાં. મંચનકલાઓ ત્યાં અનેક નવતર રૂપે વિકસી, અને એની અસર રેડિયો અને ફિલ્મ જેવાં સમૂહ માધ્યમોમાં પણ ઝિલાઈ; એમ દરેક માધ્યમ ત્યાં પોતાના ઉદ્દેશો સ્પષ્ટ કરતું ગયું હતું.)

અલબત્ત આ 'જૂની' ધંધાદારી ગુજરાતી મંચનકલાને કોઈ સરકારી કે સખાવતી સંસ્થાનો આશ્રય કે ટેકો નહોતાં. એને માત્ર ટિકિટબારી પર જ ટકવાનું હતું, તેથી લોકરુચિનો સારો-માઠો બંને પ્રભાવ એમાં નિર્ણાયક બને. પરંતુ લોકરુચિને જ માત્ર "અસંસ્કારી" ગણવા કરતાં, એનું વાસ્તવિક મૂલ્યાંકન જો ત્યારે થયું હોત, તો બીજો કોઈ ઉકેલ પણ મળ્યો હોત? ગઈ સદીના મધ્યાહ્નથી લગભગ આઠ-નવ દાયકા સુધી, એટલે કે ત્રણ-ચાર પેઢી સુધી આ ધંધાદારી રંગભૂમિએ જે રીતે પ્રેક્ષકોનાં રસ-રુચિ "કેળવ્યાં" હતાં એને પણ, આ બળાપા કાઢતી વેળા બાપુલાલ નાયકે ખ્યાલમાં રાખવા જોઈતાં હતાં?

આમ તો આ જ ગાળા દરમ્યાન (1939માં) બાપુલાલ નાયકે રંગભૂમિમાં કામ કરવાનું છોડી દીધું હતું. એ પછી મૂળશંકર મૂલાણીના સન્માન સમારંભમાં, 1942માં, પોતાનાં કેટલાંક નાટકોનાં સારાં દૃશ્યો બાસઠ વર્ષની ઉંમરે રજૂ કર્યાં; અને છેવટે 1944માં, પાંચ વર્ષ "મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી" બંધ રાખ્યા પછી, અમદાવાદના એક ઝવેરી શરાફની મદદથી, વડોદરાના "મોરબી થિયેટર" માં "મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી" ને તેમણે પુનર્જીવિત કરી. એનાં જૂનાં નાટકો નવીન "સજાવટ" થી આડવારે રજૂ કર્યાં; અને એ જ જૂના નાટ્યલેખકો પાસેથી નવાં નાટકો લખાવડાવી બાપુલાલભાઈએ દિગ્દર્શન કર્યું. અગાઉ બંધ થયેલી "લક્ષ્મીકાંત નાટક સમાજ" ના માલિક પણ એમાં જોડાયા. પછીનાં બે વર્ષમાં 'શયદા' નું "નારીહૃદય" અને પ્રફુલ્લ દેસાઈનું "લાડકવાયો" નાટકો રજૂ થયાં. પછી થોડા સમયમાં જ બાપુલાલ આ મંડળીમાંથી પણ છૂટા થયા.

ધંધાદારી 'જૂની' રંગભૂમિ જ્યારે ધમધમતી હતી એ સુવર્ણકાળમાં મુંબઈમાં સાત થિયેટરોમાં નાટકોની જુદી જુદી કંપનીઓ નિયમિત રજૂઆતો કરતી હતી. એ વખતે આ કંપનીઓ ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રના પ્રવાસે જતી. ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રમાં પણ અનેક કંપનીઓ નાટકોની રજૂઆતો તો કરતી જ હતી. એવામાં (1940ની આસપાસ) મુંબઈનાં થિયેટરો ધડાધડ બંધ થયાં, ફિલ્મપ્રદર્શકોએ ભાડે લીધાં કે ખરીદી લીધાં. હવે મુંબઈમાં રહી હતી એક માત્ર કંપની – "દેશી નાટક સમાજ". જાણે ફરીથી ધંધાદારી 'જૂની' રંગભૂમિનો તખ્તો

ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રમાં ફેરવાયો, કારણ કે ત્યાં ફિલ્મના માધ્યમનો હજી એટલો બહોળો પ્રસાર ત્યારે નહોતો થયો. આ અરસામાં ગુજરાત અને સૌરાષ્ટ્રમાં – જામનગર, પોરબંદર, મોરબી, ભાવનગર, જૂનાગઢ, રાજકોટ, ગોંડલ જેવાં નગરોમાં – એક એક થિયેટર; અને વડોદરા, સુરત અને અમદાવાદ જેવાં શહેરોમાં ચાર ચાર થિયેટરો અને કંપનીઓ કામ કરતાં હતાં. કરાંચીમાં પણ ચારેક ગુજરાતી નાટકો રજૂ કરનાં થિયેટરો હતાં. બાપુલાલની "મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી" પણ એટલે તો વડોદરાના "મોરબી થિયેટર"માં જ ફરી શરૂ થઈ હતી.

1941માં જામનગરમાં "ગેઈટી થિયેટર"માં સ્થપાયેલ "પ્રભાત કલા મંડળ"ની વાત અહીં ખાસ કરવી પડે : "પાલિતાણા ભક્તિ પ્રદર્શક નાટક કંપની"ના માલિક મણિશંકર ભટ્ટના પુત્ર હરિભાઈ ભટ્ટે આ કંપની શરૂ કરી. ધંધાદારી 'જૂની' રંગભૂમિને નાટક કંપની શરૂ કરવા શું જોઈએ? નટો અને સંગીતકારોને નોકરીએ રાખવા ઉપરાંત, 'સીનસીનેરી' અને નાટકો જોઈએ! એટલે હરિભાઈ ભટ્ટે એ અરસામાં ખંભાતમાં બંધ પડેલી "કાન્ન નાટક સમાજ" કંપનીનાં સીનસીનેરી અને નાટકો 'ખરીદી' લીધાં! પોતે લખેલા નાટક "સુવર્ણપ્રભાત" માટે પણ એમણે 'સજાવટ' પાછળ ખૂબ ખર્ચ કર્યો. આ આટલી હકીકત પણ એ દર્શાવી આપે છે, કે બીજા વિશ્વયુદ્ધને અંતે દેશકાળની પરિસ્થિતિ, કે તત્કાલીન સાહિત્ય અને નાટ્યલેખનથી આ 'જૂની' ધંધાદારી રંગભૂમિ અસ્પૃષ્ટ હતી. નવી રંગભૂમિનાં નાટકો કે એકાંકી-લેખનમાં ગુજરાતી ભાષામાં એ વખતે જે કામ થઈ રહ્યું હતું, એ ("સમાંતરોનો આલેખ"માં કે હવે પછીનાં પ્રકરણોમાં) સરખાવી જોવાથી ખ્યાલ આવશે.

"પ્રભાત કલા મંડળે" એ પછી અનેક લોકપ્રિય નાટકો રજૂ કર્યાં. 1948માં એને લિમિટેડ કંપનીમાં ફેરવીને ટકી રહેવાનો પ્રયત્ન પણ કરી જોયો; પરંતુ આંતરિક મતભેદોને લીધે કંપની સમેટી લેવી પડી. મણિશંકર ભટ્ટનો નાટ્યકલા વારસો એમના પુત્ર જયંત ભટ્ટે જાળવી રાખ્યો, અને લેખન, દિગ્દર્શન તથા અભિનયમાં 'જૂની'-'નવી' બંને રંગભૂમિમાં નોંધપાત્ર પ્રદાન કર્યું.

આ ગાળા દરમ્યાનના સૌથી વધુ ધ્યાન ખેંચતા નિર્માતા હતા ફરેદુન ઈરાની. એમણે અનેક ઉર્દૂ નાટકો રજૂ કર્યા પછી 1943માં 'નાટ્ય-નેપોલિયન' ગણાતા કવિ મણિલાલ 'પાગલ' પાસે "દિલનાં દાન" નાટક લખાવ્યું. એમાં રાણી પ્રેમલતા, મુન્નીબાઈ, સરસ્વતી, સગુણા અને ગુલામ સાબીર જેવાં પ્રથમ કક્ષાનાં કલાકારો ઊતર્યાં. આ સફળતા પછી તો પ્રફુલ્લ દેસાઈ, પ્રાગજી ડોસા અને 'પાગલ'નાં બીજાં નાટકો પણ તેમણે રજૂ કર્યાં. પોતાની "ખટાઉ આલ્ફ્રેડ થિયેટર કંપની" બંધ થયા પછી 1955માં ઈરાની શેઠે "ન્યૂ લક્ષ્મીકાંત નાટક સમાજ"ની રચના કરી, અને મધુસૂદન આચાર્યનું સફળ નાટક "મંગલમૂર્તિ" રજૂ કર્યું. એ દરમ્યાન એમણે નવી સંસ્થા "શ્રી લક્ષ્મી કલાકેન્દ્ર"ની સ્થાપના કરી અને 1959માં દામુ સાંગાણીનું નાટક "સંસાર ચાલ્યો જાય છે" રજૂ કર્યું. 'નાટ્યસાહસવીર' તરીકે ઓળખાતા ઈરાની શેઠે "રાણી થિયેટર્સ"ના ઉપક્રમે મધુસૂદન આચાર્યનું "અભિનંદન" પેશ કર્યું. પરંતુ થોડા મહિનામાં જ એમણે રંગભૂમિ

પરથી વિદાય લીધી. ત્યારબાદ ચંદ્રકાંત સાંગાણીના દિગ્દર્શન હેઠળ અનેક કલાકારોએ અભિનય કર્યો જેમાં આજની પેઢીનેય પરિચય હશે એવાં કલાકારો હતાં – સગુણા દેવી, અરુણા ઈરાની, જયંત ભટ્ટ, નામદેવ લહુટે વગેરે. પદ્મારાણી અને સરિતા જોષી પણ ઈરાની શેઠે પ્રકાશમાં લાવેલી અભિનેત્રીઓ છે. સરિતાએ તો એ પછી "આઈએનટી." અને "પ્રવીણ જોશી થિયેટર્સ"માં ખૂબ કામ કર્યું.

વીરરસના નાટ્યકાર ગૌરીશંકર 'વૈરાટી' (1889–1972)

1939માં "મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળીએ કવિ ગૌરીશંકર 'વૈરાટી'નાં બે નાટકો રજૂ કર્યાં, ત્યારે બીજી પાંચ નાટ્ય સંસ્થાઓમાં પણ એમનાં નાટકો એકસાથે ચાલતાં હોય એવું પણ નોંધાયું છે. ગૌરીશંકર રાવળ (1889-1972) મૂળ ધોળકાના, પરંતુ એ 'વિરાટનગરી' તરીકે પણ જાણીતું હોવાથી, ગૌરીશંકર 'વૈરાટી' તરીકે જાણીતા બન્યા. અત્યંત ગરીબાઈમાં ઊછર્યા; યુવાનીમાં આબકારી ખાતામાં લાંચરુશવતની બદી સામે વિરોધ કર્યો, એથી નોકરી છોડવી પડી. જીવનનિર્વાહ માટે એમણે ગણિતના પાઠ્યપુસ્તકની માર્ગદર્શિકા લખી. થોડા અનુવાદો પછી પહેલું "કનક કેસરી" નાટક લખ્યું, જે "વિજય નૌતમ નાટક સમાજ" દ્વારા 1916માં ભજવાયું. વીરરસના નાટ્યકાર તરીકે જાણીતા બનેલા 'વૈરાટી'ના "સ્વામીભક્ત સામંત" નાટકમાં આલેખાયેલા દેશપ્રેમને જોતાં, કરાંચીના સિટી મેજિસ્ટ્રેટે 'વૈરાટી'ની ધરપકડ કરવા વૉરંટ કાઢ્યું, પરંતુ સિંધી પોશાક પહેરી કવિ રાતોરાત વડોદરા પાછા આવ્યા. એ પછી મૌલાના અબુલકલામ આઝાદની મદદથી કરાંચીનો કેસ ઉકેલવા વડોદરાના રાજદીવાન મનુભાઈ મહેતાએ 'વૈરાટી'ને માર્ગદર્શન આપ્યું. કવિ નિર્દોષ ઠર્યા, અને વડોદરામાં કાયમી વસવાટ સ્વીકાર્યો.

કહે છે, કે કવિ 'વૈરાટી'એ સો ઉપરાંત નાટકો, સાત ચલચિત્રોની કથાઓ અને બે હજાર ગીતો લખ્યાં છે. એમાં મહત્ત્વનાં નાટકો તે "દેશી નાટક સમાજે" રજૂ કરેલ "વીરપૂજન" (1925), "જલપ્રલય" (1927); "મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી"એ રજૂ કરેલ "કર્તવ્યપંથે" (1939); "મયૂર કલામંચે" રજૂ કરેલ "નારી કે નારાયણી" (1968) વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. તેમણે "રણજિત ફિલ્મ કંપની" માટે "દિલનાં દાન" અને "સોરઠી બહારવટિયા"ની કથા પણ લખી હતી. નવોદિતો માટે એમણે 'નટશૂન્ય' અને 'નટીશૂન્ય' નાટિકાઓ લખી હતી.

શત પ્રયોગી નાટ્યકાર ત્રાપજકર

ભાવનગર પાસેના ત્રાપજ ગામે જન્મેલા નાટ્યકાર પરમાનંદ ત્રાપજકર (જન્મ 1902) પણ ગુજરાતી રંગભૂમિના આ ગાળાના મહત્ત્વના નાટ્યકાર છે. એમણે પિંગળશાસ્ત્ર અને શાસ્ત્રીય સંગીતનો અભ્યાસ કર્યો હતો. ત્રાપજકર જાતે દુહા અને ગઝલો ગાતા. રાજકોટના

"લક્ષ્મીભુવન" થિયેટરમાં 1925માં એમનું "અનારકલી" નામનું પ્રથમ નાટક સફળ થયું. પછીનાં ત્રણ વર્ષોમાં એમણે છએક લોકપ્રિય નાટકો લખ્યાં. ભાવનગરમાં "વિશ્વ નાટક સમાજ" કંપનીએ "જય ચિત્તોડ" નામનું નાટક "શેઠ ડાળિયાખાઉ થિયેટર"માં ભજવ્યું. પરિણામે એમની કીર્તિ "મુંબઈ આર્ય નૈતિક"ના માલિક નકુભાઈ શેઠ સુધી પણ પહોંચી. એમણે રજૂ કરેલું નાટક "રણગર્જના" જોવા ગાંધીજીએ કસ્તુરબા અને મહાદેવભાઈ દેસાઈને મોકલ્યાં હતાં. કહે છે, કે એમનાં નાટકો જોવા લોકો સુરત, વડોદરા અને અમદાવાદથી મુંબઈ જતાં. ભારે નામના પ્રાપ્ત કર્યા પછી 1942માં ત્રાપજકર ગામના સરપંચ બન્યા, અને ભાવનગર રાજ્યની ધારાસભાના સભ્ય તરીકે પણ ચૂંટાયા. "લક્ષ્મીકાંત નાટક સમાજ" દ્વારા રજૂ થયેલ ત્રાપજકરનાં નાટકો ચાલીસથી પચાસ વખત જોનારાં પ્રેક્ષકો પણ વિપુલ પ્રમાણમાં હતાં. 1954માં "રામવિજય થિયેટર"માં ભજવાયેલા "વીરપસલી" નાટકને જોવા મુંબઈ, દિલ્હી અને કલકત્તાથી, અગાઉ તારથી રિઝર્વેશન કરાવી પ્રેક્ષકો આવતા.

ફિલ્મના માધ્યમથી થિયેટર કંપનીઓને અસર થઈ, એ આક્ષેપની સાથે ગુજરાતનાં નાનાં નગરોમાં નાટકોની આ લોકપ્રિયતા સરખાવી જોવા જેવી છે. 1952-53 દરમ્યાન નવી રંગભૂમિનો સૂરજ ઝળહળતો હતો ત્યારે 'નવા' વહેણને પારખી ત્રાપજકરે લોકકથાઓ પર આધારિત પહેલું નાટક આપ્યું - "પરભવની પ્રીત". એમણે એમાં દુહા-છંદો સાથે સૌરાષ્ટ્ર-કચ્છની લોકસંસ્કૃતિનું આલેખન કર્યું. જૂની ધંધાદારી રંગભૂમિના છેલ્લા અવશેષ સમા "દેશી નાટક સમાજે" 1955માં એ નાટક રજૂ કર્યું. ભારત-પાકિસ્તાનની 1971ની લડાઈ દરમ્યાન તત્કાલીન વડાપ્રધાન લાલબહાદુર શાસ્ત્રીએ આપેલા મંત્ર મુજબ ત્રાપજકરે "જય જવાન" નાટક "દેશી નાટક સમાજ"ને ભજવવા લખી આપ્યું. એમણે આકાશવાણી માટે પણ અનેક નાટકો લખ્યાં હતાં.

બંડખોર નાટ્યલેખક પ્રફુલ્લ દેસાઈ

અમદાવાદના કલાસાહિત્યપ્રેમી પરિવારમાં જન્મેલા કવિનાટ્યકાર પ્રફુલ્લ દેસાઈ (1911-1970) એ પહેલું નાટક લખ્યું "બળતો દવ" (1928); જેમાં એમણે ગાંધીજીના સત્યાગ્રહના થોડા પ્રસંગો આ[illegible] હતા. અમદાવાદના "ભારત ભુવન"માં એ જોવા પ્રેક્ષકોનો અસાધા[illegible] થયો. પોલીસ પહેરા હેઠળ આ નાટક ભજવાયું અને પ્રફુલ્લભાઈને "બંડખોર નાટ્યકાર"નું બિરુદ મળ્યું. "દેશી નાટક સમાજ"ના "સંસારના રંગ" નાટકના બે લેખકો હતા, રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ અને પ્રફુલ્લ દેસાઈ. 1943માં એ રજૂ થયું; જેમાં માસ્ટર કાસમ, માસ્ટર વસંત, ચીનુ મારવાડી, છગન 'રોમિયો' વગેરે ખ્યાતનામ નટોએ કામ કર્યું. "લાડકવાયો" એ પછીનું એમનું બીજું લોકપ્રિય નાટક. "ખટાઉ આલ્ફ્રેડ કંપની" બંધ થતાં 1947ના અરસામાં તેમણે ગુજરાતી ફિલ્મોના સંવાદો લખ્યા. પ્રફુલ્લભાઈએ પ્રભુલાલ દ્વિવેદીનાં નાટકોનો અભ્યાસ કરી "સર્વોદય" નાટક લખ્યું. એમાં પણ એમની શૈલી મુજબ પહેલા અંકને

અંતે હૃદયંગમ દશ્ય-આલેખન થયું છે. આ નાટક એકધારું અઢીસો નાઈટ ચાલ્યું. મનોરંજનવેરામાંથી મુક્ત થયેલું ગુજરાતી રંગભૂમિનું એ પ્રથમ નાટક હતું. વડોદરામાં તો એ દરરોજ રજૂ થતું. એમનું બીજું શતપ્રયોગી નાટક "સંસ્કારલક્ષ્મી" પણ "દેશી નાટક સમાજે" રજૂ કરેલું. એમાં આપરેશનના દશ્ય આયોજનમાં 'નવી' રંગભૂમિના પ્રકાશઆયોજક રમેશ જમીનદારનો અને "સ્વપ્નદ્રષ્ટા" નાટકમાં પ્રકાશઆયોજક સુરેશ વ્યાસનો સથવારો મળ્યો હતો.

નંદલાલ શાહ

"આર્ય નૈતિક નાટક કંપની'ના માલિક નકુભાઈના પુત્ર નંદલાલ શાહ (જન્મ 1915)એ કંપનીની ટિકિટબારીએ બેસી કામની શરૂઆત કરી. નકુભાઈની કંપની એટલે કવિઓ અને લેખકોનો દરબાર. ક્યારેક તો એક નાટકમાં ત્રણથી ચાર લેખકોનો સહકાર લેવાતો. એ રીતે નંદલાલને પણ "ન્યાયનાં વેર" નાટકમાં બે પ્રવેશો લખવાની તક મળી. એમનું સૌથી પહેલું નાટક "ભાવના બી.એ.". પિતાના મૃત્યુ પછી આર્થિક ભીંસ વધતી ચાલી. કંપની એ વખતે અમદાવાદ હતી. ત્યારે વીસનગરના ચાલીસ કલાકારોએ નંદલાલભાઈને બોલાવ્યા, ને કહ્યું, "ગામડાંઓમાં નાટકો ભજવો, ત્યાં કોમી હુલ્લડની અસર નથી." આમ, 1947 પછી કલોલમાં કંપની શરૂ થતાં ગામડાંઓમાં નાટકો કરવાનું તેમણે શરૂ કર્યું. 1944માં તેમણે "લક્ષ્મીકાંત કંપની" પાસેથી "માલવપતિ", "સિરાજુદ્દૌલા" વગેરે નાટકો 'ભાડે' લીધાં. પરંતુ નાટકો નિષ્ફળ જતાં કંપની બંધ પડી. એ પછી નંદલાલભાઈનું "પૈસો બોલે છે" નાટક "દેશી નાટક સમાજે" રજૂ કર્યું, જેનું દિગ્દર્શન માસ્ટર કાસમે કરેલું. એ પાંચસો ચૌદ પ્રયોગો સુધી ચાલ્યું. કહે છે, કે ત્રણ ત્રણ મહિના અગાઉથી નાટક બૂક થઈ જતા અને રવિવારે તો બબ્બે પ્રયોગ કરવા પડતા. એમનું "સાસુના વાંકે" અને "માડીના જાયા" નાટક બસો બસો પ્રયોગો સુધી ચાલેલાં. નંદલાલભાઈએ "પૈસો બોલે છે" પરથી ફિલ્મ પણ ઉતારેલી.

'જૂની'-'નવી'ના સેતુ - પ્રાગજી ડોસા

અભિનયશોખ પૂરો કરવા નાટ્યલેખન તરફ વળેલા પ્રાગજી ડોસા (જન્મ 1908)એ તેમની કારકિર્દીમાં રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ અને નાટ્યકાર જામનના પ્રોત્સાહનથી 1929માં પહેલી નાટિકા લખી – "સંસારપથ". તત્કાલીન ધંધાદારી જૂની રંગભૂમિની શૈલીમાં એમણે ચાર પાંચ નાટકો લખ્યાં – "સત્તાને છેદે", "મોહ બંધન", "પંથ ભૂલેલા" વગેરે. એમનું "ઘરનો દીવો" નાટક ખૂબ લોકપ્રિય થયું હતું. નવી નાટ્યરુચિ પરત્વે સભાન પ્રાગજીભાઈ આઈ.એન.ટી.નું "લગનની બેડી" 1950માં જોઈ અભિનવરુચિને અનુસરતા નાટ્યલેખન તરફ વળ્યા. એમનું બહુ અભિનીત નાટક, તે "છોરુ-કછોરુ". "મંગલમંદિર" નાટકે પણ એમને ખૂબ યશ અપાવ્યો છે. બાળનાટકોનું લેખન પ્રાગજી ભાઈની બીજી વિશિષ્ટતા છે. ફિલ્મ જગતના મશહૂર દિગ્દર્શક

સોહરાબ મોદીએ એમનું "ધરતીનો છેડો ઘર" રજૂ કર્યું હતું. 'જૂની'થી 'નવી' રંગભૂમિ વચ્ચેનો સેતુ બનનાર નાટ્યકારોમાં પ્રાગજી ભાઈએ ખૂબ નોંધપાત્ર પ્રદાન કર્યું છે. તેમણે પચાસથી વધુ રેડિયો-નાટિકાઓ લખી. પ્રાગજી ભાઈનું સૌથી મહત્ત્વનું પ્રદાન તે ગુજરાતી થિયેટરમાં ધંધાદારી કંપનીઓનો બે ભાગમાં ઈતિહાસ - "તખ્તો બોલે છે." "ગુજરાતી નાટ્ય" માસિકનું સંપાદન પણ તેમણે થોડો વખત કર્યું હતું.

'રસકવિ' નાટ્યકાર રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ

'રસકવિ' તરીકે જાણીતા રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ (1892-1983)ની મુલાકાત અકસ્માતે નડિયાદમાં "પારસી બાલીવાલા થિયેટર કંપની"ની અભિનેત્રી સાથે થઈ અને તેઓ નાટ્યલેખન તરફ વળ્યા. સાક્ષરોની કર્મભૂમિ નડિયાદમાં રહીને રઘુનાથભાઈમાં ક્લાસંસ્કાર રેડાયા હતા. યુવાનવયે જ અનેક સંસ્કૃત પ્રશિષ્ટ નાટકોનો એમણે અભ્યાસ કર્યો. એમનું પહેલું નાટક "બુદ્ધદેવ" "મોરબી આર્ય-સુબોધ નાટક મંડળી"ના માલિક મૂળજી આશારામ ઓઝાએ 1914માં ભજવ્યું. એમનું એ પછીનું નાટક "સૂર્યાકુમારી" શેઠ નકુભાઈની કંપનીએ ભજવ્યું. એમાં મોહનલાલા, મૂળજી 'મામા' વગેરેએ અભિનય કર્યો હતો. 'રસકવિ'નાં ગીતો હંમેશાં ખૂબ લોકપ્રિય બનતાં. ખાસ કરીને "સ્નેહમુદ્રા" (1926), "અજાતશત્રુ" (1930) વગેરે સુમધુર ગીતોથી ખૂબ પ્રખ્યાત બનેલાં નાટકો છે. એમણે કેટલીક ફિલ્મો માટે પણ ગીતો લખ્યાં છે. 1944માં "દેશી નાટક સમાજે" એમનો વનપ્રવેશ ઊજવ્યો હતો. 'રસકવિ' વિશે અન્ય વિગતો અગાઉ નોંધી છે.

નાટ્યમહર્ષિ પ્રભુલાલ દ્વિવેદી

'જૂની' ધંધાદારી રંગભૂમિમાં નાટ્યકાર પ્રભુલાલ દ્વિવેદી (1891-1962) 'નાટ્ય મહર્ષિ' તરીકે જાણીતા બન્યા હતા. સૌરાષ્ટ્રના વીરપુર ગામમાં એમનો જન્મ. કુટુંબમાં ધર્મ અને તત્ત્વજ્ઞાનનું વાતાવરણ. અકસ્માતે જાણીતા નટ પ્રાણસુખ 'એડિપોલો'નો અમદાવાદમાં પરિચય થયો. એમણે પહેલું નાટક "દેવી વત્સલા" લખ્યું. નૃસિંહ વિભાકરના "અબળાનાં બંધન"ની નિષ્ફળતા પછી પ્રભુલાલભાઈએ "માલવપતિ" નાટકથી કંપનીને બેઠી કરી. "હૃદયના શુદ્ધ પ્રેમીને..." અને "એક સરખા દિવસ સુખના કોઈના જાતા નથી..." જેવાં લોકપ્રિય એમનાં ગીતો માસ્ટર અશરફખાનને મોઢે ગવાયેલાં. "લક્ષ્મીકાંત નાટક સમાજ" માટે તેમણે બે શતપ્રયોગી નાટકો લખ્યાં – "વડીલોના વાંકે" અને "સંપત્તિ માટે". કહે છે, કે ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રનું કોઈ પણ ગામ બાકી નહીં હોય, જ્યાં "વડીલોના વાંકે" ન ભજવાયું હોય. 1941માં "સંપત્તિ માટે" નાટક બસોસિત્તેર પ્રયોગો સુધી એકધારું ચાલ્યું હતું. એ પછી એમણે "સંતાનોના વાંકે" નાટક લખ્યું હતું. ઉચ્ચ સાહિત્યના સર્જક મનાતા 'જૂની' ધંધાદારી રંગભૂમિના આ સૌથી સફળ લેખકનું સાહિત્યિક નાટક તે "વિદ્યાવારિધિ ભાર્ગવ". જીવનનાં

અંતિમ વર્ષોમાં બંને આંખ ખોવા છતાં તેમણે લેખનકાર્ય ચાલુ રાખ્યું હતું. "દિવર", "ગુમાસ્તા", "બહુરાની" વગેરે એમની લખેલી ફિલ્મોએ રજતજયંતિ ઊજવી હતી. 1961માં એમને કેન્દ્ર સરકાર તરફથી શ્રેષ્ઠ નાટ્યકારનો ઍવોર્ડ મળ્યો હતો.

મણિલાલ 'પાગલ'

કવિ 'પાગલ' કહેતા કે, "જ્યારે કંપનીના નટોના છ છ મહિનાના પગારો ચડી ગયા હોય, લેણદારો ધક્કા ખાતા હોય અને કંપની બંધ થવાની તૈયારીમાં હોય, ત્યારે મારાં નાટકોથી કંપની તરી જાય; બાકી શરત એટલી, કે દશ્યના હું દોઢસો રૂપિયા લઉં; અને બહારગામથી એ મોકલું, તો માલિકે વી.પી.પી. છોડાવવું પડે." આ કંઈ કિંવદંતી નથી, અને હોય તોય કવિ 'પાગલ'નાં નાટકોની લોકપ્રિયતાની સાક્ષી તો પૂરે જ છે, પરંતુ એ ઉપરાંત કવિના મિજાજનો અણસારો પણ આપે છે! "લક્ષ્મીકાંત નાટક સમાજ" માટે લખેલા "અમર આશા" નાટકમાં બ્રિટિશ સરકાર સામે ગર્ભિત રીતે બંડ જગાવવાનું એક દશ્ય હતું. મોહનલાલા એમાં અભિનય કરતા. બ્રિટનના સૈનિકો મીઠાના ક્યારાનું નાચતાં નાચતાં રક્ષણ કરે, અને ગાંધીજી આવે એટલે ભાગી જાય. એ દશ્ય સામે વડોદરાના સૂબાએ વાંધો લીધો, અને મુંબઈના પોલીસ ખાતાએ નોટિસ આપીને કંપની ત્રણ મહિના બંધ રખાવી. આવાં સાહસો "લક્ષ્મીકાંત નાટક સમાજ" કરી શકે અને મણિલાલ 'પાગલ' કરાવી શકે.

સૌરાષ્ટ્રમાં ત્રાપજ ગામના મણિલાલ ત્રિવેદી (1884-1966) બહુ ભણી શક્યા નહોતા. મુંબઈમાં એક વીશીમાં પીરસણિયા અને પછી રસોયા તરીકે પણ તેમણે કામ કરવું પડયું હતું. મણિલાલે ખૂબ નાટકો જોયાં, "ભક્ત બોડાણા" નાટકમાં પ્રહસન વિભાગ લખ્યો. એ વાંચી મૂળચંદ 'મામા' પેટ પકડીને હસ્યા, ને ત્યારથી મણિલાલ લેખક તરીકે સ્વીકારાયા. એ પછી "આર્ય નૈતિક કંપની" માટે રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટે લખેલ "સૂર્યકુમારી" નાટકમાં મૂળચંદ 'મામા'ની ભૂમિકા મણિલાલ પાસે લખાવવામાં આવી. (આ ધંધાદારી કંપનીઓમાં આવુંય બનતું —બે લેખકો મળીને એક નાટક લખે; એક નાટક લખે અને બીજો ગીત લખે; એક મુખ્ય કથાનક લખે અને બીજો પ્રહસન વિભાગ લખે; કે ક્યારેક કોઈ નટ પોતાને ગમતા લેખક પાસે પોતાની ભૂમિકા લખાવડાવે -જ્યારે આખું નાટક બીજા કોઈએ લખ્યું હોય !) પ્રહસન લખવાની કવિ 'પાગલ'ને બહુ ફાવટ હતી. પહેલા જ "પ્રહસન વિભાગ" માં એમણે પાત્રને વાક્યે વાક્યે તકિયાકલમ આપી : "અમારી આમ બાબત છે." 1916માં રોજિંદા વ્યવહારમાં લોકો એનો ઉપયોગ કરતા થયા હતા. 1917માં કવિ મનહરના "સ્વદેશ સેવા" નાટકનો ત્રીજો અંક ફરી લખવા કવિ 'પાગલ'ને સોંપવા સૂચન થયું. પરંતુ તેમણે નવું નાટક લખી આપવા તૈયારી બતાવી, પણ કોઈ નું લખેલું નાટક સુધારી એ લેખકનું અપમાન ન કર્યું. પોતે 'પાગલ' ઉપનામ ભલે ધારણ કર્યું હોય, પણ એમના દિલમાં દિલાવરી હતી. આ દરમ્યાન પ્રભુલાલ દ્વિવેદી, રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ અને મણિલાલ 'પાગલ' - એ ત્રણેય સમર્થ લેખકોથી રંગભૂમિ ધમધમતી હતી.

એક વખત "આર્ય નૈતિક નાટક સમાજ", "લક્ષ્મીકાંત નાટક સમાજ" અને "દેશી નાટક સમાજ" એ ત્રણેય કંપનીના માલિકોએ સિંડીકેટ કરી, કે કવિ 'પાગલ'નું નાટક લેવું નહીં ! કવિ 'પાગલે' તો "પારસી ઇમ્પીરિયલ થિયેટ્રિકલ કંપની" ને સામેથી જઈને ''વીર ગર્જના'' નાટક આપ્યું; અને બે પ્રયોગમાં જ કંપનીનો ખર્ચ નીકળી ગયો. ત્રીજે દિવસે 'પાગલ' મહાશય છાતી કાઢીને "વિક્ટોરિયા", "બાલીવાલા" અને "ભાંગવાડી" થિયેટરે ફરવા નીકળ્યા અને પરિણામે પેલી સિંડીકેટ તૂટી !

એ વખતે એવું કહેવાતું, કે "દુનિયા કેવી હોવી જોઈએ" એ પ્રભુલાલ દ્વિવેદીનાં નાટકોમાં હોય, પણ "દુનિયા કેવી છે" એ 'પાગલ'નાં નાટકોમાં હોય ! એમણે "સળગતો સંસાર" નાટકમાં મુખ્ય નાયિકાને જ ચારિત્ર્યભ્રષ્ટ ચીતરી હતી. મુંબઈમાં 'પાગલ'નું છેલ્લું લખાયેલું નાટક તે "અભિલાષા", એમાં સીને-અભિનેત્રી શાંતા આપ્ટેએ અભિનય કર્યો હતો. એમનાં લખેલાં કુલ નાટકોની સંખ્યા સો ઉપર થવા જાય છે. કવિ 'પાગલ' કહેતા કે, "ગુજરાત જેવું નાટકોનું કદરદાન કોઈ નથી. એણે આપેલાં ધન-કીર્તિને જીરવવા કદાચ અમે યોગ્ય નહોતા." એમની દિલાવરીનો અંતિમ પ્રસંગ જોઈએ : પંચોતેર વર્ષ પૂરાં થતાં 1956માં એમના અમૃત મહોત્સવ સમયે એમણે પોતાના જ કોઈ નાટકને બદલે રાજકોટના "સૌરાષ્ટ્ર કલા કેન્દ્ર" પાસે પ્રાગજી ડોસાનું "મંગલ મંદિર" નાટક ભજવવાનું સૂચન કર્યું હતું.

કલકત્તાથી મુંબઈ સુધીના પ્રેક્ષકોમાં જાણીતા ચાંપશી ઉદ્દેશી(1892-1974)એ બે ઐતિહાસિક નાટકો બાદ કરતાં બાકીનાં બધાં રાષ્ટ્રીય ભાવનાથી સભર સામાજિક નાટકો લખ્યાં : "ગરીબનાં આંસુ", "આજની દુનિયા", "ઘેલી ગુણિયલ" વગેરે. એમની લેખન શૈલી સાહિત્યિક કક્ષાની ગણાતી. જીવ્યા ત્યાં સુધી "નવચેતન" માસિકનું સંપાદન તેમણે કર્યું હતું. "સ્મૃતિ સંવેદન" (1954) નામે એમણે એક આત્મકથા પણ પ્રસિદ્ધ કરી છે.

નાટ્યલેખક તરીકે "જૂની" રંગભૂમિના પાંચમા-છઠ્ઠા દાયકામાં ખૂબ નામના પ્રામ કરનાર દામુ સાંગાણીએ રાજકોટને કેન્દ્રસ્થાન બનાવી રંગભૂમિ ગજાવી હતી. આ ઉપરાંત રાષ્ટ્રીય ઉત્થાનના સંસ્કારોને નાટકોમાં ઝીલનાર બાબુભાઈ ઓઝા; સુરતની નાટ્ય મંડળીઓમાં જાણીતા બનેલા ગમનલાલ 'પુષ્પ' તેમજ ગોરીશંકર કવિ, વિજય ભટ્ટ, નિઝામુદ્દીન, કવિ કિશોર વગેરેએ પણ 'જૂની' ગુજરાતી રંગભૂમિને સમૃદ્ધ કરી છે. "પ્રભાત કલા મંડળ" માટે ઝવેરચંદ મેઘાણીની વાર્તા પરથી હેમુભાઈ ભટ્ટનાં "શેણી-વિજાણંદ", "રા'નવઘણ" અને "રાણકદેવી" વગેરે લોકકથાઓને આધારે 1947ની આજુબાજુ લખાયેલાં નાટકોનો પણ અહીં ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ.

1940 પછી સૌરાષ્ટ્ર-ગુજરાતનાં નાનાં મોટાં નગરોમાં લગભગ બેએક ડઝન નાની નાની કંપનીઓ સ્થપાઈ હતી. એમાં નોંધપાત્ર આટલી :

ચીમન 'ચકુડા' નામે રંગભૂમિ જગતમાં જાણીતા બનેલા ચીમનલાલ ભોજકે અમરેલીમાં "ચેતન નાટક સમાજ"ની સ્થાપના કરી અને દામુ સાંગાણી કૃત પહેલું નાટક

"કોની લક્ષ્મી ?" ભજવ્યું. આઠેક વર્ષ આ કંપનીએ સૌરાષ્ટ્રનાં જુદાં જુદાં શહેરોમાં રજૂઆતો કરી હતી.

"ન્યૂ બાલીવાલા ડ્રામેટિક્સ કંપની" પણ એ જ રીતે 1940થી 1948 વચ્ચે સક્રિય હતી. વડોદરામાં પ્રભાશંકર રાજારામ ભટ્ટે 1943માં "રંજન નાટક સમાજ"ની સ્થાપના કરી. તેમાં તેમણે ચાંપશીભાઈ ઉદ્દેશી અને માધવસિંહ બારોટનાં નાટકો મુખ્યત્વે રજૂ કર્યાં.

1952માં રાણી પ્રેમલતાએ પણ "પ્રેમલક્ષ્મી નાટક સમાજ" દ્વારા પ્રફુલ્લ દેસાઈ અને ઘમુ સાંગાણીનાં નાટક રજૂ કર્યાં હતાં.

સંગીતકારો

લગભગ સો વર્ષના 'જૂની' ધંધાદારી રંગભૂમિના ઈતિહાસમાં નાની-મોટી આશરે બસોથી પણ વધુ નાટ્યસંસ્થાઓ ઊભી થઈ અને બંધ પડી, એ પૈકી માત્ર "દેશી નાટક સમાજ" મુંબઈમાં "ભાંગવાડી"માં વર્ષો સુધી કામ કરતી રહી. ધંધાદારી રંગભૂમિનું બહુ અગત્યનું પાસું એનાં ગીતો ગણાય છે. 'રસકવિ' રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ, પ્રભુલાલ દ્વિવેદી કે ત્રાપજકર જેવાનાં ગીતો તો લોકજીભે રમતાં, એની ગ્રામોફોન રેકર્ડો ઊતરતી અને 'ઓપેરા' તરીકે પુસ્તકાકારે ગીતો પ્રસિદ્ધ થતાં. પરંતુ બાકીના અનેક લેખકોનાં અસંખ્ય ગીતો અને એની ગીત-સંગીતરચના તો કાળના ગર્ભમાં ભુલાઈ જવા આવી છે. એના સંગીતકારોમાં કાસમભાઈ મીર, વાડીલાલ નાયક, લલ્લુભાઈ નાયક, માસ્ટર મોહન જુનિયર, માસ્ટર છૈલાજી, મોતીબાબુ, સરસ્વતી દેવી, દલસુખલાલ ભોજક વગેરે ખૂબ મહત્ત્વનાં છે. આ ગીતો અને એની ધૂનોમાં ગેયતા અને વિવિધતા હતી; એ સાદાં, સરળ અને સુબોધ હતાં, એની બેતબાજી ક્યારેક જોડકણાં જેવી લાગતી, પરંતુ એટલે જ કદાચ એ સરળતાથી લોકોને યાદ રહી જતી. કેટલાંક ગીતોમાં તો કવિનું આગવું જીવનદર્શન પ્રગટ થતું. શૃંગારરસનાં ગીતો લયાત્મક મંજુલ શબ્દાવલિથી સભર રહેતાં. અલંકારો અને પ્રતીકોનો છૂટથી ઉપયોગ થતો.

આખા નાટકમાં અમુક સંખ્યામાં અને અમુક રસનાં ગીતો તો હોવાં જ જોઈએ. એની રજૂઆત પણ ઠાઠઠેરા અને અતિશયોક્તિથી કરવામાં આવતી. ગીતના જેટલા 'વન્સમોર' થાય એટલા પ્રમાણમાં કવિ, ગાયક, સંગીતકાર, નાટક અને કંપની સૌની સફળતા મપાતી. આ મર્યાદાને લીધે નવીનતા, પ્રયોગશીલતા કે વિવેકનો મદદ અંશે ભોગ લેવાતો. ક્યારેક અમુક રસનાં ગીતો માટે, આજની ફિલ્મોની જેમ, કથાને વળાંકો અપાતા; પરિણામે ગીત અને કથા બન્ને કૃત્રિમ બની જતાં. અનેક નાટકોમાં તો પાત્ર, કથા, પ્રહસન વિભાગ અને એનાંય ગીતો ચાર જુદી-જુદી દિશામાં ગતિ કરતાં લાગતાં !

ધંધાદારી રંગભૂમિનાં નાટકોની રજૂઆતનું બીજું મહત્ત્વનું પાસું તે 'સીનસીનેરી', તખ્તા પરની સજાવટ અને યાંત્રિક કરામતો. કોઈ પણ દૃશ્યને "રોચક, રંગીન અને સનસનાટીથી ભરપૂર" બનાવવા માટે ભડભડતી આગ, વરસાદની ઝડીઓ, વહેતી નદીઓ,

ઘૂઘવતા સાગર, ધરતીકંપો, જ્વાળામુખીઓ દેખાડાતાં. પિસ્તોલના ધડાકે પરદા ખૂલે અને બંધ થાય; મહેલો ખડા થાય અને ગાયબ થાય; વૃદ્ધો બાળકોમાં ફેરવાઈ જાય અને પાત્રો ધરતીમાં સમાઈ જાય. મરાઠી નાટ્યકાર મામા વરેરકર અનેકવાર કહેતા, કે "ગુજરાતી રંગભૂમિ કરામતોમાં મરાઠી રંગભૂમિચી આઈ(મા) આહે."

જોરદાર બેતબાજીનો ઝોક, ઝાકઝમાળનો અતિરેક, જીવલેણ હરીફાઈ, અન્ય અસરોમાં નાટ્યતત્ત્વને મળેલું ગૌણત્વ, ખુદ નાટકનું ફિક્કું પોત, સત્તાશીલ માલિકોનો અહંભાવ, સાહિત્યકારોને આવકારવાની કે સાચવવાની મતિ અને શક્તિનો અભાવ વગેરે અનેક કારણોને લીધે ધંધાદારી 'જૂની' રંગભૂમિ કદી નવો ચીલો અપનાવી ન શકી. રંગભૂમિના કેન્દ્રે હંમેશાં કંપનીનો માલિક અને નટ રહ્યો, અને પરિણામે નાટ્યવિષયક અજ્ઞાન, સટ્ટાખોરી, અંગત રાગદ્વેષ, કારકિર્દીની અસ્થિરતા નિર્ણાયક પરિણામ બની ગયાં હતાં. આ નટો અને માલિકો મોટાભાગે કલા-નિરક્ષર હતા. 1940 પછી ફિલ્મના માધ્યમ સાથે હરીફાઈમાં ન ટકી શકવાથી ધંધાદારી રંગભૂમિ તૂટતા ચાલી ત્યારે એના માલિકો વધુ ઝનૂનથી એનો ઉપયોગ કરી લેવા તરફ વળ્યા. મુંબઈથી ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રમાં ધંધાદારી રંગભૂમિનો તખ્તો પકટાયો ત્યારે, મંચનકલાની દૃષ્ટિનો અભાવ વધુ વરતાવા માંડયો. નટો પણ એટલા ઉચ્ચ કક્ષાના નહોતા મળતા, અને ફક્ત કમાઈ લેવાની વૃત્તિ જોરદાર હતી. એટલે "રંગભૂમિ પરિષદ" પછી બાપુલાલ નાયકે "મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી"ને પહેલી વખત તાળું માર્યું ત્યારથી માંડી, 1950માં આર્ય નૈતિક નાટક મંડળી બંધ થઈ અને 1952માં ધંધાદારી રંગભૂમિનો શતાબ્દી મહોત્સવ ઊજવાયો ત્યાં સુધીનો ગાળો મોટા ભાગે ફક્ત ધંધો કરી ખાવા ભેગા મળેલા **"માલિકો-શરાફોના સ્તબક"** તરીકે ઊપસતો લાગે છે.

શતાબ્દી મહોત્સવ

પૂરતા સંશોધનના અભાવે 1842 ને બદલે 1852માં ગુજરાતી રંગભૂમિનો આરંભ થયાનું ગણી, 1952માં ગુજરાતી રંગભૂમિનાં સો વરસ "ગુજરાતી નાટ્ય શતાબ્દી સમિતિ" તરફથી ઊજવવામાં આવ્યાં. સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિઓમાં જીવંત રસ ધરાવતા પ્રાણલાલ દેવકરણ નાનજીના પ્રમુખપદે "ભારતીય વિદ્યા ભવન"માં કનૈયાલાલ મુનશીના વિશેષ અતિથિપદે આ ઉત્સવમાં છ સળંગ નાટકો ભજવાયાં. એક નાટ્યપ્રદર્શન યોજાયું જેમાં હસ્તપ્રતો, 'ઓપેરાઓ', પુસ્તકો, તસવીરો, પરદાઓ અને પોશાકો 'જૂની' રંગભૂમિની યાદ તાજી કરતાં હતાં. "દેશી નાટક સમાજે" "શંભુમેળો" નાટક રજૂ કર્યું અને એક દિવસ એકાંકીઓ રજૂ થયાં. એમાં માસ્ટર અશરફખાને પણ "માલવપતિ મુંજ"નાં દશ્યો પેશ કર્યાં. આ શતાબ્દી મહોત્સવને પરિણામે "ગુજરાતી નાટ્યમંડળ"ની સ્થાપના થઈ, અને સંશોધન અને ઈતિહાસ લેખનની યોજના બનાવવામાં આવી. મંડળ તરફથી "ગુજરાતી નાટ્ય" નામનું એક માસિક શરૂ થયું. એમાં નાટકો અને નાટ્ય લેખો નિયમિત પ્રસિદ્ધ થવા માંડયાં. આ

શતાબ્દી નિમિત્તે એક સ્મારકગ્રંથ પ્રસિદ્ધ થયો એમાં રઘુનાથ ભટ્ટ, પ્રભુલાલ દ્વિવેદી, ચંદ્રવદન મહેતા, જયંતિ દલાલ, પ્રાગજી ડોસા વગેરે રંગભૂમિના લેખકોએ નાટ્યક્ષેત્રના અને નાટ્યતત્ત્વના સંશોધનાત્મક વિદ્વત્તાપૂર્ણ લેખો લખ્યા. આ બધાંને પરિણામે સ્થગિત થતી જતી રંગભૂમિને વેગ મળ્યો.

સ્તબક સાત : પ્રવાસી નાટ્યમંડળીઓ (1953થી–)

તે છતાં ઉદ્દેશ અને લોકપ્રિયતા ગુમાવી રહેલી આ રંગભૂમિ એટલી તો બેઠી ન થઈ શકી, કે જેથી પોતાની ગૌરવગાથા ફરી એક વખત લખી શકે. રંગભૂમિ શતાબ્દી પછી ગુજરાત અને સૌરાષ્ટ્રનાં નગરોમાં હવે ચાલતી નાટ્યપ્રવૃત્તિના મહત્ત્વના પ્રશ્નો અંગે ચર્ચા વિચારણા કરવા 1958માં પ્રથમ "ગુજરાતી નાટ્ય સંમેલન" ભરાયું. એમાં નાટકની ભજવણી-ચકાસણી અને અન્ય સવલતો વિશે ઠરાવો થયા. 1953થી તો વધુ પ્રમાણમાં ધંધાદારી નાટક કંપનીઓ બંધ થવા માંડી હતી. ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રનાં નગરોથી પણ દૂર ધકેલાઈને આ કંપનીઓ જિલ્લાનાં મુખ્ય મથકો અને ગામડાંઓમાં જ કાચાં બાંધેલાં થિયેટરોમાં નાટકો કરતી હતી. 1958માં "ગુજરાતી નાટ્યમંડળ"ના પ્રતિનિધિને ઉત્તર ગુજરાત, કચ્છ અને સૌરાષ્ટ્રમાં આવી વીસેક નાની નાટ્યકંપનીઓની ભાળ મળી હતી.

ગામડાંઓમાં નાટકો ભજવતી આ નાની નાટક મંડળીઓના કલાકારો મોટા ભાગે વર્ષના આઠ મહિના નાટકો ભજવે અને ચોમાસું બેસતા વતનમાં જઈ ખેતી કરે. આ મંડળીઓમાં મુખ્યત્વે નાયક, તરગાળા, ભોજકો અને બ્રાહ્મણ કલાકારો હોય, અને મોટા ભાગે બધાં કુટુંબીજનો જ હોય. મંડળીમાં સરેરાશ ત્રીસથી ચાલીસ માણસો સહકારી ધોરણે એ ચલાવે. જાણીતાં ગામોમાં સરપંચ કે અગ્રગણ્ય વ્યક્તિની મંજૂરી મેળવી, કોઈ ધર્મશાળા કે નાતની વાડીમાં કાચો તખ્તો ઊભો કરી, પરદા લટકાવી વીજળીના એકધારા પ્રકાશમાં તેઓ કડકડાટ સંવાદો બોલી નાખે. કલાકારોને રહેવા માટે નાની રાવટીઓ બાંધવી પડે, કે કોઈનાં ઘર ભાડે રાખવાં પડે. કરકસરના હેતુથી ઓછાં પાત્રાવાળાં નાટકો થોડા ખર્ચે રજૂ થાય. નવાં નાટકો માટે પુરસ્કારની રકમ આપી ન શકાતી હોવાથી, તેમજ એ પ્રકારની રજૂઆતો માટે કદાચ લેખકો પણ મળતા ન હોવાથી, તેઓને જે મળે એ ભજવવું પડતું. એ મોટા ભાગે પૌરાણિક-ઐતિહાસિક જ હોય. એમાંય 'કૉમિક' અનિવાર્ય ગણાતું.

નાના ગામમાં એક શોમાં તો આખું ગામ નાટક જોઈ લે, અને પરિણામે કંપનીએ રોજ રાત્રે નવું નાટક કરવું પડે. દરેક નટોને આખો ને આખો નવો પાઠ યાદ ન પણ હોય, એટલે 'પ્રોમ્પ્ટિંગ' પર આધાર રાખવો પડે, એમાં અભિનયની ઝીણવટની તો વાત જ ક્યાં કરવી? ક્યારેક પરદા અને 'ડ્રેસ' પણ એકનાં એક વાપરવાં પડે. પ્રેક્ષકોને આકર્ષવા કોઈ નર્તકીને 'ફિલ્મી ડાન્સર'નું નામ આપી ફિલ્મી ગીતો પર નૃત્ય કરાવવામાં આવે. રસવૃત્તિ ઉત્તેજવા કઢંગી અંગભંગિઓનો આશરો લેવો પડે. અને એના 'વન્સમોર' નાટકો ચાલે. આવી નાટક

મંડળીઓના એક અનુભવી કાર્યકર્તાએ નાટક મંડળીની વ્યાખ્યા આ પ્રમાણે કરી : "જેની શરૂઆત રસોડાથી થાય અને જેનો અંત પણ રસોડાને કારણે જ થાય." સતત વધતી જતી મોંઘવારીમાં સહિયારું રસોડું પૂરતાં પોષક તત્ત્વો ન આપી શકે અને પરિણામે સારા નટો એ રખડપટ્ટીથી સ્વાભાવિક રીતે દૂર જ રહે. વળી એમાં ઉમેરાય નાટ્યની રજૂઆતની અગવડો, પ્રવાસ અને સાધન-સરંજામની ફેરવણીની તકલીફો, પાકાં થિયેટરોનો અભાવ, સેન્સરબોર્ડ પાસેથી જિલ્લાવાર લાયસન્સો મેળવવાની મુશ્કેલીઓ, પોલિસ પરવાનગી માટેની દોડાદોડી, મનોરંજન કર અને પ્રેક્ષકોની છેલ્લી હરોળ સુધી દશ્ય અને શ્રાવ્ય તત્ત્વને પહોંચતાં કરે એવાં સાધનોની ખેંચ.

તે છતાં હજી આજ સુધી આ **ધંધાદારી પ્રવાસી નાટક મંડળીઓ** (1953 પછીના સ્તબકની પ્રધાન પ્રવૃત્તિ) પહોંચાય નવા જિલ્લા મથકે કે નાના ગામડે, જઈ મળે એવાં નાટકો લઈને, આવડે અને શક્ય હોય એ રીતે પેટિયું રળતાં, લોકોનું મનોરંજન કરે છે. એક વાત આપણે બહુ સ્પષ્ટપણે સમજી લેવી જોઈએ કે ગામડાંઓમાં વસતી આપણી મૂંગીમંતર, બહુમતી ધરાવતી પ્રજા સુધી, સો વર્ષ થવા આવ્યાં તે છતાં, ફિલ્મ થિયેટરો પહોંચી શક્યાં નથી; તેમ પરંપરિત (લોક)નાટ્ય ભવાઈ ગામેગામ નિયમિત રમાતી નથી. ભવાઈ મંડળીઓ પણ મોટા ભાગે આ નાટ્ય મંડળીઓની જેમ જ લોકરુચિ સંતોષવા શક્ય હોય ત્યાં પહોંચવા પ્રયત્નશીલ છે. એ સિવાય અન્ય મંચનકલા કે લોકગીત, નૃત્ય કે ભજનકીર્તન કેટલા પ્રમાણમાં આ બહુમતીમાં મનોરંજન સાથે જીવન-સંસ્કાર સીંચી શકે ? અભિનવ નવી રંગભૂમિ કે ધંધાદારી પ્રવાસી રંગભૂમિને પણ ત્યાં પહોંચવું પોસાતું નથી. આ બધું વિચારતાં એક બાજુ રેડિયો-ટેલિવિઝન જેવાં પ્રસારણનાં સમૂહમાધ્યમોની જવાબદારી વધે છે, તો બીજી બાજુ એ માધ્યમોની ભાષા મોટે ભાગે શહેર અને મધ્યમવર્ગકેન્દ્રી હોવાથી મનોરંજન અને માહિતીનાં સાધનોથી ગ્રામ વાસીઓ આજે વંચિત રહી જાય છે.

દોઢસો વરસે

1842થી શરૂ કરી લગભગ દોઢસો વર્ષની આ મજલમાં કેવાં કેવાં થિયેટર અને નાટ્યના સ્તબકો આવ્યા – 1878) સુધી તો નટોએ **"વિવિધ મંડળીઓ"** રચી; એ પછી ડાહ્યાભાઈ ધોળાશાજી અને ઓઝા ભાઈઓએ 1898 સુધી **"માલિક તરીકે લેખક"**ની ભૂમિકા ભજવી; 1898માં બાપુલાલ અને જયશંકર સાથે મળતાં **નટો કેન્દ્રમાં** આવ્યા; પરંતુ માલિકોના સતત હસ્તક્ષેપથી કંટાળી 1913-22 વચ્ચે ફૂલચંદ માસ્તર, મૂલાણી અને ડૉ. નૃસિંહ વિભાકર જેવાઓએ **"સર્જક મથામણ"** કરી જોઈ; 1922થી મુખ્ય નટે (આવડી એવી) **દિગ્દર્શકની** ભૂમિકા ભજવી; 1939 પછી મોટાભાગે મિજાજી અહંકારી શેઠિયાઓની જોહુકમી વધી અને ધનિક **"નાણાં ધીરનારાઓ"**નો ભરડો વધ્યો, અને 1953 પછી ફિલ્મના માધ્યમના સંપૂર્ણ આક્રમણ પછી મુંબઈથી નાનાં નગરો, અને પછી તો જિલ્લા મથકો અને ગામડાંઓ સુધી **"પ્રવાસી કંપનીઓ"** તરીકે નાટ્ય મંડળીઓએ રઝળપાટ શરૂ કરવી પડી. સ્વાતંત્ર્ય પછી પણ કોઈને આ મંડળીઓ

(અને એમ તો અન્ય લોકકલા/મંચન માધ્યમો)ને પણ જેવાં છે તેવાં સાચવવા કે વિકસાવવાનું ન સૂઝ્યું; તેમ એના પરદા-પોશાકો જેવાનું સંગ્રહસ્થાન બનાવવાનુંય કોઈને મન નથી થયું. 1961થી શરૂ થયેલ રાજ્યની સંગીતનાટક અકાદમીએ જૂનાં નાટકોનું નામ પૂરતું પ્રકાશન કર્યું છે; "ગુજરાતી નાટ્યમંડળે" શરૂ કરેલ એનાં થિયેટરના ઈતિહાસનું કામ પણ વ્યવસ્થિત પૂરું થયું નથી. આ બધુંય આપણી સરકારી કે જાહેર સંસ્થાઓના અભિગમો માટે શોચનીય છે. રંગભૂમિના ઈતિહાસો "સુવર્ણયુગ", "કથીરયુગ" તરીકે આલેખવા કરતાં, કે શહેરના રસ્તાઓને અપાતાં નામની જેમ એમાં મહાનુભાવોની તકતીઓ મૂકવાને બદલે, અમુક ચોક્કસ સમયગાળામાં જે બન્યું એને તાત્ત્વિક રીતે વર્ણવવું જ ઉચિત લાગ્યું છે.

જે 'નથી થયું' એનાં રોદણાં રડવાનો કે વાંક કાઢવાનો અહીં ઉદ્દેશ નથી. પરંતુ દોઢ સૈકા સુધી બહુ નાનાશા ફેરફારો સિવાય મોટે ભાગે આખા થિયેટરમાં એક જ રૂપઘાટ ઊતર્યા કરે, કોઈ પણ નવી વાતને ઉખેડીને ફેંકી દેવાય અને અન્ય દેશકાળમાં નાટ્ય થિયેટર કર્મમાં પાયાનું જે જે શક્ય બન્યું એ બધું જ અવગણાય, એ તો નાદર હોય તોય ગમે તેવા હુન્નરને ઉપકારક ન જ નીવડે. નથી જ નીવડયું. થિયેટરની ભૂગોળથી માંડીને બધું જ જો શરૂઆતમાં 'ઇમ્પોર્ટ' કર્યું, તો પછી પણ 'ઇમ્પોર્ટ' કરતાં રહેવું જોઈતું હતું, અને જો સ્વદેશીનો જ આગ્રહ રાખવો હતો, તો ભવાઈના રૂપ-ઘાટને સાંપ્રત આવશ્યકતા અનુસાર પળોટીને કે સંસ્કૃત નાટ્યપ્રણાલી પ્રમાણે ભરતમુનિને અનુસરીને ગુજરાતી થિયેટરને વિકસવા દેવું જોઈતું હતું. પણ સંસ્કૃતમાંથી ધંધાદારી રંગભૂમિએ લીધું માત્ર "પ્રખ્યાત કથાનક"નું તત્ત્વ અને પછી નીતિબોધક બેતબાજી ફટકાર્યા કરી. બીજી બાજુ ભવાઈને એકે "ભૂંડી" કહી, તે પછી કોઈએ પાછું વાળીને જોયું નહીં છેક 1955 સુધી! જૂની ધંધાદારીનો નાટક સરીખો નાદર હુન્નર ધન-કીર્તિ માટે પ્રયોજાતો રહ્યો, અને બહુ જ ઓછી મથામણોમાં એ પ્રયોજનલક્ષી બન્યો આ દોઢ દાયકામાં.

રંગભૂમિની ભૂગોળ દ્વારા સ્થપતિ અને વેપલો કરી ખાતાં સ્થાપિત હિતો દ્વારા નટ-પ્રેક્ષકને હળવા-મળવા દેવાનું અને એમની વચ્ચે સંવાદ થવા દેવાનું ટળાતું જ રહ્યું. થોડાં ગીતોની કડીઓ લોકોને મોઢે ચડી, કે કોઈ નાટક જોઈ એકાદ સાધુ બની ગયો, એમાં થિયટરનું કામ પૂરું થતું નથી. અને 'જૂની' ધંધાદારી નાટક મંડળીઓ. જેવું જ કર્યું છે 'નવી' ધંધાદારી નાટક મંડળીઓએ એણે નટને, અને એને સથવારે બધા કલા-કસબીઓને, દૂરના ઊંચા મંચે ચડાવી, ફોટાની ફ્રેમમાં જડી, સજાવી-ધજાવી, પ્રકાશે ઝળહળાવી, ધૂમધડાકા સાથે પરદે પૂર્યો અને પ્રેક્ષકોને અંધારામાં પુશ-બૅક ખુરશીઓમાં અઢેલાવી, હાથમાં પોપકોર્નનું પેકેટ પકડાવી, કહ્યું : "પેલી નાટ્યકલા તો દૈવી છે, એની પ્રેરણા તો મળે એને જ મળે; એના દ્વિઅર્થી સંવાદો સાંભળી તાળીઓ પાડવા સિવાય એને 'ડિસ્ટર્બ' કરશો, તો એ અને આપ બંનેની "વાસ્તવ"ની માયાજાળ વિખેરાઈ જશે !"

કારણ કે નટ અને પ્રેક્ષકને જો સંવાદ કરવા દેવામાં આવે, તો તો એ બંને વચ્ચે એવું કંઈક બને, જે એ બંનેને એનાં એ ન રાખે. . . અને આજે એ બન્ને જેટલા પ્રમાણમાં એનાં એ રહ્યાં છે, એનું કારણ પણ એમની વચ્ચે કેટલો સંવાદ નથી થયો, કે કેવો થયો છે - એ જ છે !

પ્રકરણ 6

નવ થિયેટરકર્મ

સ્તબક એક : નટ – ઉત્સવકેન્દ્રિતા

(1922-1939)

નટનો ખેલ

નાટક સરીખા નાદર હુન્નરના નવા પ્રયત્નોનો આમ, જોકે, એકડો તો "ખેલ" કરનારાએ જ ઘૂંટયો ગણાય – જગત સમસ્તની રંગભૂમિમાં બન્યું છે તેમ જ. કારણ કે એને ખેલ કરવો હતો; એનો ખેલ જોનારા પણ સામે હતા; એણે પણ ફક્ત શરીર અને અવાજનો ઉપયોગ કર્યો અને ખેલનું માળખું, રજૂઆતરીતિ, હેતુ, અંગસ્થિતિ, આરોહ-અવરોહ જાતે પ્રયોજ્યાં. ટૂંકમાં લેખન, દિગ્દર્શન, નટકર્મ એ બધું જગતના સૌપ્રથમ નટની જેમ "લાલિયા પરાપર" માં જોવા મળ્યું 1920માં, મુંબઈની એલ્ફિન્સ્ટન કૉલેજની વાર્ષિક હરીફાઈમાં; અને બીજે વર્ષે "જમુ જેમ ઉર્ફે જૂના ની દવાની જાહેરાતની સોલિલોક્વી" માં, 'સી.સી.'ના નામે પ્રખ્યાત ચંદ્રવદન મહેતાના એ બન્ને બેનમૂન એકપાત્રી થિયેટરમાં !

જગતના પહેલા નટે પણ એના પ્રેક્ષક માટે આવું જ કંઈ પ્રસંગોચિત કર્યું હશે. આજે પણ બધાં જ ઉપકરણો બાદ કરીએ તો ખેલ કરનારો અને જોનારો જ હંમેશાં કેન્દ્રમાં રહે. 'નવી' ગુજરાતી રંગભૂમિએ પણ એનાથી જ એકડો ઘૂંટયો એમ ગણવું એ રીતે પણ યોગ્ય લાગે છે કે એ આખો વિચાર અને એની અભિવ્યક્તિ તદ્દન જ મૌલિક હતાં. એનું પ્રત્યાયન પ્રેક્ષકોમાં નિરપવાદપણે સ્વીકૃત બન્યું હતું. એમ તો એ જ વર્ષે વડોદરામાં "કૉલેજ એમેટર ગ્રૂપ" સ્થપાયું હતું. પરંતુ (વિતનિક–અવેતનિકના મતભેદથી દૂર રહીને), જેને નવી રંગભૂમિ તરીકે અત્યારે ઓળખીએ છીએ એ, આ પ્રમાણે નટકેન્દ્રી થિયેટરથી શરૂ થયેલી ગણીએ તે, એ રીતે ઉચિત છે કે છેલ્લા સાતેક દાયકાની નવી ગુજરાતી રંગભૂમિની આખી મથામણ પણ એક યા બીજી રીતે મોટે ભાગે નટકેન્દ્રી જ રહી છે.

એની પહેલાંના દાયકામાં કંઈ કેટલુંય બની ગયું હતું – વિશ્વયુદ્ધ, રશિયન ક્રાંતિ, અમદાવાદમાં ગાંધી આશ્રમ, અમદાવાદની મજૂર હડતાલ, રોલેટ ઍક્ટ, પ્રથમ અંત્યજ પરિષદ વગેરે એક બાજુ; બીજી તો બાજુ 1909માં નૃસિંહ વિભાકરનું "ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ" માં રંગભૂમિ પ્રવચન, એ પછીનાં ચાર-પાંચ વર્ષોમાં નૃસિંહ વિભાકરનાં ત્રણ નાટકો, જૂની

રંગભૂમિના આપખુદ માલિકો અને મુખ્ય નટ-દિગ્દર્શકો સામે મૂળશંકર મૂલાણી, નૃસિંહ વિભાકર અને ફૂલચંદ માસ્તરનો આછો-પાતળો વિદ્રોહ, તથા તેઓએ સ્વતંત્રપણે સ્થાપેલી અને પછી આટોપેલી નાટક કંપનીઓ. તે ઉપરાંત રમણભાઈ નીલકંઠનું શકવર્તી નાટક "રાઈનો પર્વત", અપદ્યાગદ્ય નાટક "જયા જયંત" અને રમણલાલ વસંતભાઈ દેસાઈનાં "શંકિત હૃદય" અને "સંયુક્તા" નાટકો. ક. મા. મુનશી "અવિભક્ત આત્મા" લખી રહ્યા હતા. બટુભાઈ ઉમરવાડિયા અને યશવંત પંડ્યા 'સાહિત્યિક એકાંકી' ઘડી રહ્યા હતા. ઝવેરચંદ મેઘાણી લોકસાહિત્યના સંશોધન માટે સૌરાષ્ટ્ર ખૂંદી રહ્યા હતા. ત્રીજી બાજુ નાનાલાલે મૌલિક નાટકોના વાહન માટે અપદ્યાગદ્ય ડોલનશૈલી, તો કેશવ હર્ષદ ધ્રુવે "વનવેલી" અક્ષરમેળમાં શેક્સપિયરનાં નાટકોનો આંશિક અનુવાદ નાણી જોયો હતો.

મોટેભાગે જૂની રંગભૂમિની જ ટીકા કરતું "નિદ્યશૃંગારનિષેધક નાટક" રણછોડભાઈ ઉદયરામે લખ્યું હતું, પરંતુ ઘટનાપ્રચુર નાટ્યતત્ત્વ, ચબરાકિયા સંવાદો, સિંહનાદી અવાજો અને નિશ્ચિત અંગસ્થિતિઓમાં મર્યાદિત રહેતો 'અદા' કરી અભિનય; સવારસાંજ "સીન ઢસડતા મુનશીઓ" અને બંદૂકને ધડાકે ટિકિટબારી છલકાવતા શેઠિયાઓની એ જૂની રંગભૂમિ પરની પકડ એ વખતે એટલી જબરી હતી, કે કોઈના વિરોધ-વિદ્રોહનું કંઈ ચાલ્યું નહીં. આવાં નાટકો માટે જે થિયેટરો હતાં, તે નવા નાટ્યકર્મ માટે મળે નહીં, તેમ એને માફક પણ ન આવે. હતી તો મોટે ભાગે "વિદ્યાર્થી પ્રવૃત્તિ" જેવી "નવી" રંગભૂમિની એ વાત, અને તેથી કૉલેજોના મેળાવડાઓ અને વાર્ષિક ઉત્સવોમાં એ જન્મી અને કૉલેજોના હૉલમાં ફૂલીફાલી.

ગુજરાતી રંગભૂમિના આ સ્તબકને આપણે વિગતે જોવો પડે. એની જેહાદનાં મહત્ત્વનાં પાસાંઓ, દિશા, એના કર્મવીરો અને એનાં મહત્ત્વનાં પરિણામોને તત્કાલીન અને આધુનિક નજરે જોવાં પડે, જેથી એમાંથી ઉદ્ભવેલી આજની રંગભૂમિનાં સ્વરૂપને પણ તપાસી શકાય. આ સ્તબક **નટ અને વ્યક્તિકેન્દ્રી હતો અને એની પ્રવૃત્તિ ઉત્સવકેન્દ્રી હતી;** અને છતાંય એના પાયામાં કંઈક નવું કરી છૂટવાની તમન્ના, ધગશ ઉપરાંત (સૌથી મહત્ત્વની વાત તે) નવી દૃષ્ટિ હતી.

નટ, વ્યક્તિ અને ઉત્સવકેન્દ્રિતા

એક રીતે જુઓ, તો વ્યવસ્થિત પૃથક્કરણ કરીને આયોજનપૂર્વક – ઠંડે કલેજે, "ચાલો હવે આપણે કંઈક નવું કરીએ" એ રીતે નહીં પણ, કૉલેજના મેળાવડામાં સતત બીજે વર્ષે રજૂ થયેલી "સોલિલોક્વી" સફળ થઈ ગયાથી જે ઉત્સાહ, ચેતના અને દૃષ્ટિ મળ્યાં, અને એના કેન્દ્રમાં રહેલ વ્યક્તિ (ચંદ્રવદન મહેતા) અને પછી એમને આવી મળેલા મિત્રોના જોમ-જુસ્સાથી જે બની ગયું, એનાથી નવી રંગભૂમિના શ્રીગણેશ થયા. આમ તો કહેવાતી જૂની રંગભૂમિનો સૂરજ ત્યારે મધ્યાહ્નને તપતો હતો અને બાપુલાલ નાયક, જયશંકર 'સુંદરી' જેવા નટો, "મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી" જેવી કેટલીય સંપત્તિવાન કંપનીઓ, અને

રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ તથા પ્રભુલાલ દ્વિવેદી જેવાં કવિઓ સક્રિય હતા, તે છતાં એ રંગભૂમિ સામે એક વ્યવસ્થિત અભિયાન શરૂ થયું. એનું કારણ આપ્યું "મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી"ના "કૉલેજ કન્યા" નાટકે. 1924-25નો એ ગાળો હતો. સમાજમાં સ્ત્રીઓના નિમ્ન સ્થાન અંગેનું આ પ્રત્યાઘાતી નાટક ભજવાયું કે તુરત જ શ્રી ચંદ્રવદન મહેતાએ મુંબઈમાં એક વિરોધસભા ભરી. શ્રીમતી હંસા મહેતા, જેઓ પછીથી વડોદરા યુનિવર્સિટીનાં ઉપકુલપતિ થયાં અને જેમના કાળ દરમ્યાન વિદ્યાલય કક્ષાએ નાટ્ય તાલીમ શરૂ થઈ, તેમનાં જેવાં અનેક મિત્રોના સથવારે એ નાટકને ચર્ચાને ચકડોળે ચડાવ્યું. એમાં ભળ્યાં "અભિનયકલા" પુસ્તકના લેખક વયોવૃદ્ધ વિદ્વાન કવિ નરસિંહરાવ ભોળાનાથ દિવેટિયા, જેમણે એ નાટક જોઈ "વસંત" નામના સાહિત્યિક સામયિકમાં આકરો લેખ લખ્યો. સ્ત્રી-મંડળોએ પણ પેલા જુવાનિયાઓને ટેકો આપ્યો.

શ્રી ચંદ્રવદન મહેતાએ બીજું કામ એ કર્યું, કે તત્કાલીન ભજવાતાં ઘણાં નાટકો જોયાં, અને પછી એની વિકૃતિનાં કારણો ચર્ચવા મુંબઈની કૉલેજો અને સુરત, વડોદરા, અમદાવાદ, ભાવનગર અને રાજકોટનાં યુવક મંડળોની સભાઓ ગજાવી મૂકી. એમનાં ભાષણોમાં ધંધાદારી જૂની ગુજરાતી રંગભૂમિના સીનસીનેરીના ભપકા, અભિનયની કૃત્રિમતા, "કુંવરી પાઠ" ભજવતા નટોનો ધૃણાજનક દેખાવ, કથાનકોમાં હૃદયપરિવર્તનોની પરંપરા, એનો અતિરેકભર્યો વાચિક અભિનય અને કૃત્રિમ અંગસ્થિતિઓ, બેતબાજી અને સૌથી વિશેષે તો, નાટકની ગૂંથણીની ત્રુટિઓ તેમજ તત્કાલીન ગુજરાતી જીવન સાથે રંગભૂમિના કોઈ સીધા સંબંધની ગેરહાજરી ઉપર આકરા પ્રહારો હતા. યુવકો 'સી.સી.'ને સાંભળવા એકઠા થતા; શિક્ષિત સ્ત્રીઓ સરઘસો કાઢતી. થિયેટર અને નાટકના સમજદાર આ નાટ્યકારની નિષ્ઠાને લીધે જે સાંસ્કૃતિક સંચેતનાનો પ્રસાર એ વખતે થયો, એથી "કૉલેજ કન્યા" નાટક જ માત્ર નહીં પરંતુ જૂની ભજવણી-રીતિને સ્થાને નવું કંઈક કરવાની સૌને તમન્ના જાગી.

ભવાઈને ભાંડીને નાટક તરફ વળેલા, અને એ પછી એ જ જૂની રંગભૂમિને વખોડતું "નિદ્રાશૃંગાર નિષેધક નાટક" લખનારા રણછોડભાઈ ઉદયરામે એ જ વર્ષે વિદાય લીધી; નહીં તો એમના આત્માને એક રીતે શાંતિ મળી હોત, અને બીજી રીતે પુનર્નિર્માણની પ્રવૃત્તિ માટે સી.સી. અને કનૈયાલાલ મુનશી જેવા નાટ્યકારો શું શું કરી શક્યા એનો પણ ખ્યાલ આવ્યો હોત. આ 'નવી'ની જેહાદનું સૌથી અગત્યનું પાસું એ છે, કે એનાં પગરણ મંડાયાં એક નાટ્યકારની બૂમથી, પણ એ નાટ્યકારે જાતે જ નટ, દિગ્દર્શક અને આયોજક તરીકે સર્વાંગી થિયેટર પ્રવૃત્તિ કરીને દાખલો બેસાડવો પડયો. શ્રી મુનશીએ નાટકો લખ્યાં અને પોતાની સંસ્થા 'ભારતીય વિદ્યા ભવન'માં તે ભજવાયાં. સદ્‌ભાગ્યે એમાં શિક્ષિતો, સાક્ષરો અને કલાપ્રેમીઓ એકસાથે જોડાયાં અને જૂનું બાળી નાખવાના બંડને પોતાની સક્રિયતાથી સકારાત્મક રૂપ આપ્યું.

પેલી બબ્બે એકોક્તિઓની એકધારી સફળતા પછી ફ્રેન્ચ લેખક અનાતોલ ફ્રાન્કનાં

નાટકનું રૂપાંતર "મૂંગી સ્ત્રી"ના નામે સી.સી.એ કર્યું, અને અનેક નટ/ નટીઓને સથવારે એ ફારસને મુંબઈ, સુરત, વડોદરા, અમદાવાદ વગેરે સ્થળે રજૂ કર્યું. ધીમે ધીમે અનેક મંડળો રચાતાં ગયાં. એમના દ્વારા પણ "મૂંગી સ્ત્રી" અને બીજાં નાટકો ભજવાતાં રહ્યાં. માત્ર સાહિત્યિક અને વાચિક ગણાતા કવિ ન્હાનાલાલ દલપતરામના અપદ્યાગદ્ય નાટક "જહાંગીર-નૂરજહાં"માંથી પણ એક બે દશ્યો સી.સી.એ રજૂ કરી બતાવ્યાં. સ્ત્રીઓની ભૂમિકા ભજવવા માટે સ્ત્રીઓ આગળ આવવા માંડી અને બધાં યુવાનોએ ભેગાં થઈ "કલા સમાજ"ની સ્થાપના કરી.

જેહાદ

આ "નવી"ની જેહાદ હતી, માટે ઉત્સાહ હતો; એની પાસે નાટ્યલેખક, નટ, નટીઓ અને નવું શું કરવું છે, એની દૃષ્ટિ હતાં. પણ એની પાસે થિયેટર નહોતું. જૂની રંગભૂમિના માલિકો આ બધાંને "ઉત્સાહી જુવાનિયાઓની ચળવળ" માનતા; એટલે વિરોધીઓને તેઓ નાટ્યરજૂઆત માટે થિયેટરો શાને આપે? પરિણામે આ પ્રવૃત્તિ પાંગરી કૉલેજોના અને બંગલાઓના હૉલ અને સભાખંડોમાં, એટલે આજે પણ જે નવાં થિયેટરો ગુજરાતમાં બંધાયાં છે એને 'હૉલ' કહેવાની પ્રથા ચાલુ છે, જેમકે "જયશંકર 'સુંદરી' હૉલ", "ટાગોર હૉલ", "તાતા હૉલ" વગેરે. એટલું જ નહીં, પણ એ પછી નવી રંગભૂમિમાં જે વળાંકો આવ્યા, તેના સીમાચિહ્નરૂપ બનેલાં સ્થળોમાં "હઠીસિંગ વિઝયુઅલ આર્ટ સેન્ટર", "આકંઠ સાબરમતી" (અમદાવાદની એક માધ્યમિક શાળામાં) અને "ગૅરેજ સ્ટુડિયો થિયેટર" (અમદાવાદના નટદંપતીના બંગલાનું પ્રાંગણ) વગેરેમાં પણ રંગભૂમિનું નિયમિત મકાન નહીં પણ સભાખંડો, કલાવીથિ અને અનૌપચારિક સ્થળોનો ઉપયોગ કેન્દ્રમાં રહ્યો છે. આજે પણ એ 'હૉલો' કોઈ નટમંડળીની માલિકીનાં નથી.

'નવી' રંગભૂમિની જેહાદમાં એ હૉલ અને સ્થળોમાં નટો અને પ્રેક્ષકો માટે જે સ્થાનો નિશ્ચિત હતાં એ સ્વીકારી લેવા પડયાં, અને ગુજરાતનાં આગવા પરંપરિત (લોક)નાટ્ય ભવાઈ, કે સ્વાંગ અને વેશ, અથવા રાસગરબા કે કીર્તનમાં તથા માણભટ્ટ જેવા મંચન સ્વરૂપો માટે કમનીય રંગસ્થળો અને કલાકાર અને ભાવકના સીધા પ્રત્યાયનની શક્યતા તપાસવા તરફ ધ્યાન આપવા ન તો સમય રહ્યો, કે ન કદાચ દૃષ્ટિ કેળવાઈ. 'જૂની'ના ઉદયકાળે જે બધું ઉવેખાયું હતું, એ બધું 'નવી'ની સ્થાપના સમયે પણ અવગણાયું.

જ્યારે આ જ ગાળા દરમ્યાન, અને એની પહેલાં, યુરોપમાં નટ-પ્રેક્ષક સંબંધને અને, એના ઉપર અસર કરતા રંગસ્થળ વિશે અન્તોનીન આર્તુ (1927), ડબ્લ્યુ. બી. યેટ્સનું એબી થિયેટર (1898), મેયરહોલ્દ (1905), વખ્તાંગોવ (1907), અને ઈર્વિન પિસ્કાટર (1920) જેવા દિગ્દર્શકો અને અનેક લેખકોએ પ્રોસેનિયમ આર્કની પેલી રૂપાળી કમાનને તોડી-ફોડી, આમને સામને આવી ગયેલા કલાકારો અને ભાવકોને એક બીજાં સાથે, એ રીતે આંતરસંવાદ કરતાં

ભેળવી દીધાં હતાં, કે જેથી નવું નાટક, નવું થિયેટર અને એને સુસંગત નવું રંગસ્થળ સર્જાયાં. પણ 'નવી'નો ઘૂંઘટ ખોલવા આતુર એ વખતનાં જુવાનિયાઓને, અને એ પછીના એમના અનુયાયીઓ અને અનુગામીઓને પણ, એ બધા પ્રયોગોનો પરિચય ઘણો મોડો થવાનો હતો. આ વાત એટલે અહીં નોંધી છે કે જે નવું થયું એમાં જો આટલું બીજું નવું ઉમેરાયું હોત, તો ગુજરાતનું આજનું નવું થિયેટર અને નાટક એ વિદેશથી આયાત કરેલા થિયેટર અને એની વિભાવનાથી કેટલું વહેલું મુક્ત થઈ શક્યું હોત ! જોકે તે છતાં જેટલું પેલા જોમ-જુસ્સાથી સિદ્ધ થયું એના પાયામાં નાટ્યલેખન અને ભજવણી માટે જરૂરી સઘળી ભૂમિકાઓ સમજપૂર્વક ભજવાઈ શકે એટલાં સબળ તત્ત્વો તો હતાં જ; અને એટલે તો એ બેહદ મહત્ત્વની છે.

પ્રવૃત્તિ શરૂ થઈ 1922માં કૉલેજના વાર્ષિક ઉત્સવમાં સી.સી.એ ભજવેલી એકોક્તિથી. એ પ્રવૃત્તિમાં પહેલું પૂરા કદનું મૌલિક નાટક ભજવાયું, તે સી.સી.નું જ લખેલું ગુજરાતના એવા જ વિદ્રોહી કવિ અખાના જીવન વિશેનું નાટક "અખો" (1927). રિહર્સલની પણ જગ્યા નહોતી, એટલે જ્યાં ત્યાં ટુકડેટુકડે તૈયારી કરી. એના શૉને દિવસે જાણે ગ્રાન્ડ રિહર્સલ ભજવાયું. અને તે છતાં આજે પણ એ ખૂબ મહત્ત્વની રજૂઆત ગણાય છે. એ પછી સી.સી.એ અના પાવલોવાના જીવન વિશે "નૃત્ય પેરેડી" રજૂ કરી; અને એમનું વિખ્યાત નાટક "આગગાડી" લખ્યું અને ભજવ્યું. એમના વિશે કહેવાય છે, કે મનમાં આખું માળખું તૈયાર હોય, એ એકલે હાથે બધું કરે, પણ તે છતાં શિસ્તબદ્ધ રિયાજ કરાવે. જાતે નાટક લખે, એની નાટ્યઅભિવ્યક્તિનું આયોજન કરે અને સાથીદારોને માર્ગદર્શન આપે. એ રીતે જૂની રંગભૂમિની સઘળી કૃત્રિમતાને સ્થાને નવી રંગભૂમિમાં વાસ્તવિકતાનો ઝોક તેમણે આપ્યો, સીનસીનેરીના ઠઠેરા કાઢી નાખ્યા, ભાષાને રોજિંદી અને કુદરતી બનાવી, તત્કાલીન વાસ્તવિકતા ઝીલી અને એ પછી બૂમ પાડી, કે નટને ઓટલો (નાટકઘર-નાટકશાળા) આપો. કહે છે કે, એમણે પ્રેક્ષકો અને નાટ્યપ્રેમીઓ પાસેથી નાટકશાળાનું મકાન બાંધવા એક એક રૂપિયો ઉઘરાવવો પણ શરૂ કર્યો હતો. એમના અને મુનશીના પ્રયત્નોથી આજે રંગભૂમિને નવો ઘાટ મળ્યો છે. નાટ્યશિક્ષણની અનેક સંસ્થાઓ સક્રિય છે. નવું નાટક સર્જાઈ રહ્યું છે. જોકે એમને મૃત્યુ પર્યંત (1991) અજંપો અને અસંતોષ રહ્યાં, એમના તરવરિયા વ્યક્તિત્વ મુજબ !

આ ગાળા દરમ્યાન "મેસેટોનિયન પ્લેયર્સ" નામની એક નાટક મંડળીએ બર્નાર્ડ શૉનાં બે નાટકોની મુંબઈમાં રજૂઆત કરી, અને સી.સી.એ એની ભજવણીરીતિનો પરિચય મેળવ્યો. તેમણે કેટલાંય એકાંકીઓ અને નવાં નાટકો એ દરમ્યાન રચ્યાં. આ 1925થી 1935 વચ્ચેનો સમય "સી.સી." કહેતાં ચંદ્રવદન મહેતાનો હતો. થિયેટર કરવા સગવડના નામની, અને મથામણ ભગીરથ કામની ! ઐતિહાસિક રીતે પોતે સ્વીકારેલું, કે માથે આવી પડેલું, રંગભૂમિને વળાંક આપવાનું કામ એમણે ખંત અને સમજપૂર્વક પાર પાડયું.

જોકે એની પહેલાં કયાંક કયાંક એવા નાટ્યપ્રયોગોના ઉલ્લેખો મળે છે જે પેલી ધંધાદારી

'જૂની'ના પ્રભાવક્ષેત્રની બહાર રજૂ થયા હતા! દા.ત., 1915માં વડોદરામાં રમણલાલ વસંતભાઈ દેસાઈનું "સંયુક્તા", "વડોદરા કૉલેજ એમેટર્સ" દ્વારા "નંદ નિકંદન", 1916માં 'બરોડા પંચરત્ન' તરફથી "ચંદ્રસેન-પદ્માવતી", પૂના એન્જિનિયરિંગ કૉલેજ દ્વારા "સરસ્વતીચંદ્ર" વગેરે. જોકે આ બધા પ્રયોગો જૂની નાટકકંપનીઓના વ્યવસ્થાતંત્ર વિના, પરંતુ મોટે ભાગે એ જ પ્રકારના હતા; તેમ બીજું કંઈ નવું કરવાના ન તો એમનામાં અભરખા હતા, કે ન સમજણ હતી.

'જૂની'ને વખોડી 'નવી'નાં શ્રીગણેશ કર્યાં સી.સી.એ. બીજી તરફ નવલકથાકાર તરીકે પ્રખ્યાત થયેલા કનૈયાલાલ માણેકલાલ મુનશીએ જૂનીને ભાંડયા વગર એવાં નાટકો લખ્યાં, જે 'જૂની'ને કામ ન આવે, ને 'નવી'ના પગરણમાં સહાય કરે! લગભગ સી.સી.ની સાથે જ એમણે નાટ્યલેખન શરૂ કર્યું : 1924માં "પુરંદર પરાજય" અને "અવિભક્ત આત્મા"; 1926માં "તર્પણ"; 1929માં "ધ્રુવસ્વામિની દેવી" અને "કાકાની શશી" નાટકો આપ્યાં. પ્રારંભમાં "પુરંદર પરાજય" જેવાં પૌરાણિક નાટકો નવાં સ્થપાયેલાં નટમંડળોને આકર્ષી ન શક્યાં. મુનશીએ પણ સી.સી.ની જેમ જ, હાસ્યલેખકો જ્યોતીન્દ્ર દવે અને ધનસુખલાલ મહેતા, તેમ જ વીણ દંપતી જેવાં આપ્તમંડળની સહાયથી 1929માં "કાકાની શશી" ભજવાવડાવ્યું. સી.સી. જેટલી સાદાઈ મુનશીમાં નહોતી, તેથી તેમણે 'નવી'ને એક આગવી મુદ્રા આપવા રંગભૂષા અને વેશભૂષાનો વિશિષ્ટ ઉપયોગ કર્યો. એ તો ઠીક, પણ ''કાકાની શશી"ની રજૂઆતમાં ગુજરાતી રંગભૂમિમાં સૌથી પહેલી વખત, "જૂની'ના સીનસીનેરીના સ્થાને, "ફ્લૅટ સેટિંગ"નો ઉપયોગ કર્યો. મુનશીના માર્ગદર્શન મુજબ નાટકમાં અભિનય પણ વાસ્તવિક હતો. આ નાટ્યપ્રયોગે મુંબઈમાં નવી અવેતન રંગભૂમિ માટે ત્યારે આશા જન્માવી અને પરિણામે રંગભૂમિના રસિયાઓનો નવો શિક્ષિત ભાવક વર્ગ ઊભો થતો ગયો.

શ્રી મુનશીએ સામાજિક, ઐતિહાસિક અને પૌરાણિક એમ ત્રણેય કથાવસ્તુવાળાં નાટકો લખ્યાં છે. એમનાં સામાજિક નાટકો પ્રહસન છે – "બે ખરાબ જણ" (1924), "આજ્ઞાંકિત" (1927) વગેરે. એમના પાત્રાલેખનની શૈલી, પ્રસંગલેખનની રીતિ અને કટાક્ષકૌશલ કૉમેડી નજીક પહોંચે છે. પાત્રમાનસ, સંવાદની છટા અને ભાષા વગેરેમાં "કાકાની શશી" મહત્ત્વની સિદ્ધિ હાંસલ કરે છે. પૌરાણિક નાટકોમાં "પુત્રસમોવડી" અને "તર્પણ" ગ્રીક ટ્રૅજેડીને યાદ કરાવતી કૃતિઓ છે.

તત્કાલીન 'જૂની'ના નાટ્યલેખનથી અલગ પડીને શ્રી મુનશી નવી રંગભૂમિ માટેનાં નાટકોનું અંકોમાં જ વિભાજન કરતા સાહિત્યિક સુગંધવાળાં ત્રિઅંકી નાટકો નાટ્યકાર તરીકે એમનું મોટું પ્રદાન ગણાય છે. નવલકથાકાર તરીકેની એમની કસાયેલી કલમ નાટ્યકથા અને પાત્રો ઉપસાવવામાં ખૂબ સફળ રહી.

આ સ્તબકમાં શ્રી ધનસુખલાલ મહેતાએ કેટલાંક અંગ્રેજી એકાંકીઓનાં રૂપાંતરો કર્યાં, જેમાં "વાંદરાનો પંજો" વગેરે નોંધપાત્ર છે. જો કે, આ સમયગાળાનું બીજું સૌથી અગત્યનું

પાસું તે ગુજરાતી એકાંકી ક્ષેત્રે મોટી હરણફાળો ભરી ત્રણ નાટ્યકારોએ–બટુભાઈ ઉમરવાડિયા, યશવંત પંડ્યા અને પ્રાણજીવન પાઠકે. અનેક દશ્યોમાં વિસ્તરતાં એકાંકીઓ કે અન્ય રીતે ઓછી જણાતી તખ્તાલાયકીને લીધે આ એકાંકીઓ થોડાં ભજવાયેલાં જણાય છે. તે છતાં એ ત્રણેયે પાડેલી પગલીઓ આજ પર્યંત અનુસરાઈ રહી છે. જોકે આપણે આ એકાંકીલેખનને, થિયેટરના ઈતિહાસના આ સ્તબકોની બહાર અલગ રીતે તપાસવું છે.

આમ, નવી પાંગરતી રંગભૂમિના બે અગ્રણીઓ સી.સી. અને મુનશી, બંનેએ પોતાની આગવી રીતે, નાટકો લખીને, અને ભજવી કે ભજવાવડાવીને, મહત્ત્વનું પ્રદાન કર્યું અને પરસ્પરના કામમાં પુરવણી કરતા રહ્યા. એમાં એક વસ્તુ ખાસ નોંધવા જેવી લાગે છે, કે નાટ્યકાર સી.સી.ને રંગભૂમિ અને ભજવણીમાં રસ હતો, એમણે એની દષ્ટિ કેળવી હતી, મથામણ કરી હતી, અને એ માટે જરૂરી સાથીદારો અને કસબીઓને તાલીમ આપી હતી; જ્યારે નાટ્યકાર મુનશીને સાહિત્યપ્રકાર તરીકે નાટક સિદ્ધ કરવું હતું, એટલે તેની ભજવણીમાં એમણે જરૂર પૂરતો જ રસ લીધો. જોકે 1930થી 1940ના આ સ્તબકમાં એવો પણ ગાળો આવ્યો હતો જ્યારે કૉલેજો કે અન્ય મેળાવડાઓમાં દર વર્ષે મુનશીનું કોઈ ને કોઈ નાટક રજૂ થતું જ હતું. તત્કાલીન સમાજનું જીવન, એના સ્ફુટ અને અસ્ફુટ આદર્શો, સાહિત્યક્ષેત્રની રીતિ-પરિસ્થિતિ વગેરે સાથે એ બંનેનું, અને સમકાલીન એકાંકીકારોનું પણ, પ્રદાન તાલ મેળવતું હતું. એ આખી પ્રવૃત્તિ જીવનલક્ષી હતી.

બીજી બાજુ 1921થી 1937 વચ્ચે વડોદરાના "શ્રેય સાધક મંડળે" શ્રી ઉપેન્દ્રાચાર્યના માર્ગદર્શન હેઠળ "ઓપન-એર ટ્રાઈફોકલ થિયેટર" બાંધી સહેતુક નાટયપ્રવૃત્તિ કરી પ્રેક્ષકોમાં સંસ્કાર સિંચન કર્યું હતું; આ ટ્રાઈફોકલ થિયેટરમાં હજીય દર વરસે ઓછામાં ઓછું એક વખત 'રસરંજન' કાર્યક્રમ યોજાય છે.

આ નટ-ઉત્સવકેન્દ્રી પ્રવૃત્તિમાં એ પછી આવી મળ્યા – જયંતિ દલાલ (ભવિષ્યના નોંધપાત્ર એકાંકીકાર) જેમણે 1935માં અનેક નાટકો ભજવ્યાં; – ધનંજય ઠાકર (ભવિષ્યના દિગ્દર્શક અને નાટ્યશિક્ષક) જેમણે મુનશીનાં નાટકોમાં અભિનય અને દિગ્દર્શન કર્યાં; – અરુણ ઠાકોર, ગિરીશ ભચેચ વગેરે. ટૂંકમાં આ રીતે 'નવી'ને શિક્ષિત બુદ્ધિજીવીઓનો સામેથી ટેકો મળતો રહ્યો.

આ દરમિયાન બે મહત્ત્વની ઘટનાઓ ઘટી : એક બાજુ 1937માં અમદાવાદમાં જાણીતા મરાઠી નાટ્યકાર મામા વરેરકર આવ્યા અને "એલિસબ્રિજ આરોગ્ય સમિતિ" સમક્ષના પ્રવચનમાં કોઈ નાટ્યમંડળની આવશ્યકતા પર એમણે ભાર મૂક્યો; અને શ્રોતાઓએ એ જ વખતે "રંગમંડળ" નામની સંસ્થાની સ્થાપના કરી. "રંગમંડળ"ના પછીના પ્રયોગોએ ગુજરાતી રંગભૂમિને મોટો વળાંક આપ્યો.

અને બીજી મહત્ત્વની ઘટના તે અમદાવાદમાં "ગુજરાત સાહિત્ય સભા" તરફથી 1937માં "રંગભૂમિ પરિષદ"નું આયોજન થયું અને 1939માં એ નિમિત્તે "રંગરંજન" નામે

નૃત્ય અને નાટકોની રજૂઆત થઈ.

આ "રંગભૂમિ પરિષદ" માં તત્કાલીન જૂની ધંધાદારી રંગભૂમિના નટ દિગ્દર્શક બાપુલાલ નાયકને એકબાજુ રંગભૂમિના નવા કલેવરના પ્રયત્નો જોવા જાણે નિમંત્ર્યા હતા; બીજી બાજુ, જયશંકર 'સુંદરી' ને ભવાઈ અને એના કલાકારો તરફથી 'નવી' ને શું મળી શકે એ સમજાવવા કહેવામાં આવ્યું હતું; અને ત્રીજી બાજુ રસિકલાલ પરીખ, રમણલાલ યાજ્ઞિક અને અનંતરાય રાવળ જેવા વિદ્વાનો દ્વારા 'નવી' ને માર્ગદર્શન અને પ્રેરણા આપવા, સાથે બેસીને મૂલ્યાંકન કરવા કેન્દ્રસ્થાને રાખવામાં આવ્યા હતા. આ "રંગભૂમિ પરિષદ" માં પ્રો. કે. એલ. જોશીએ કહેવાતા વાસ્તવવાદનો વિરોધ કર્યો હતો અને શેરી નાટકો કરવા માટે પણ આગ્રહ કર્યો હતો !

1939માં રજૂ થયેલ "રંગરંજન" કાર્યક્રમનું આયોજન પણ નટ/ ઉત્સવકેન્દ્રી પ્રવૃત્તિના આ સ્તબકની પરાકાષ્ઠા જેવું લાગે છે – રાસ-ગરબા અને કીર્તન-નૃત્ય જેવી મંચનપરંપરાઓની ઝલકી; સંસ્કૃત, વિદેશી અને મૌલિક એવાં ચાર એકાંકીઓ વગેરેની રજૂઆતો; તો બીજી બાજુ થિયેટરના વિકાસ માટે ઍકેડેમીની કલ્પના, લોકનાટ્ય ભવાઈને પ્રોત્સાહન માટેનો આગ્રહ, રંગભૂમિના સામયિકની જરૂરિયાત પર ભાર, રંગભૂમિના આયોજનમાં નાટ્યકારને ઉચિત સ્થાન અને નવી રંગભૂમિના વિકાસમાં પ્રેક્ષકોને પણ તાલીમ આપવા ભાષણો અને ઠરાવો એમાં થયા હતા. "રંગભૂમિ પરિષદ" નો અહેવાલ વાંચતાં એવો સંકલ્પ પણ જણાય છે, કે રંગભૂમિના પ્રારંભે ગઈ સદીના મધ્યાહ્નને જે ચૂકી જવાયું હતું, એ 'નવી' ના શ્રીગણેશ ટાણે નથી જ ચૂકી જવું. . .

આ જ સ્તબક દરમ્યાન પારસી તખ્તાની પરિષદ ભરાઈ હતી, "અભિનયકલા" વિશે નરસિંહરાવ દિવેટિયાએ અને "ઈન્ડિયન થિયેટર" વિશે ડૉ. રમણલાલ યાજ્ઞિકે પુસ્તકો લખ્યાં હતાં; ઈબ્સનનાં નાટકોના અનુવાદો થવા માંડયા હતા; અને વિદેશી નાટક અને રંગભૂમિને નમૂને નાટ્યવિભાવના વિકસી રહી હતી.

નવી થિયેટરપ્રવૃત્તિના આ પહેલા સ્તબક (1922-1939)માં ભલે નિશ્ચિત નાટકશાળા નહોતી, તબક્કાવાર નિયમિત ક્રમ માટે એના કેન્દ્રમાં ભલે નાટક મંડળીય નહોતી; પરંતુ અભિનયની રુચિ અને શક્તિ હતી, તેમ મૌલિક નાટક પણ હતું. નટ માટે રમણભૂમિ નહોતી, પણ અભિનયશોખીન મિત્રમંડળીઓને નટમંડળીઓ ઊભી કરવાની જરૂરત આરંભના દોઢ દાયકામાં સમજાઈ ગઈ હતી. આ મિત્રમંડળીઓએ તખ્તાની તાસીર બદલી નાખી. થિયેટરકર્મ માટે પાકી ઇમારતો કરવા કરતાં, એની પહેલાં એના પાયા માટે નટમંડળીઓ હોવી જોઈએ, એટલી વાત જો આપણે સ્વીકારીએ તો ગુજરાતના નવા થિયેટરકર્મના પહેલા તબક્કાને અંતે અમદાવાદના "રંગમંડળ"થી શરૂ થઈ નટોએ અવેતન શોખટકાઉ મંડળો રચ્યાં, અને જાણે બીજા સ્તબકની કામગીરી નિષ્ઠાપૂર્વક આરંભી દીધી.

પ્રકરણ 7

નવથિયેટર કર્મ

સ્તબક બે : નાટ્યમંડળીઓની રચના

(1939-1949)

ગુજરાતના નવા નાટ્ય-થિયેટર કર્મના બીજા તબક્કાના પ્રારંભે ચંદ્રવદન મહેતાની આ અપીલ તપાસવી પડે : "1919-1939 સુધીમાં મારે હસ્તક લગભગ સો ઉપર જલસા યોજાયા, એમાં મારા હાથે ભજવાતાં નાટકોમાં હદ બહારની ખામી તરી આવે છે. આ વીસ વર્ષના ગાળામાં "રમકડાંની દુકાન", "સંતાકૂકડી", "અખો", "આગગાડી" જેવાં નાટકો કરીને પણ મન ગમગીન અને અસંતોષી રહે છે, નિરાશા અને ચણભણાટ વધે છે. પ્રારંભમાં જે જે મુસીબતો વેઠવી પડી, અગવડો નડી, તે હજી આજે પણ મોજૂદ છે. નાટકનાં વસ્તુ, સ્વરૂપ, આયોજન, નાટકકારનો હેતુ અને નાટક જોનારનું માનસ એ કશું પણ ન સમજનારા નાટકઘરના રખેવાળો પાસેથી મોંમાગ્યાં દામ આપતાં પણ જોઈની સગવડો મળતી નથી. આ હકીકત નાટકની તાલીમ અને રજૂઆતને અસર કરે છે. . . હવે વીસ વર્ષના કડવા-મીઠા અનુભવ પછી આપણું પોતાનું સાદું અને સ્વતંત્ર "નટઘર" બાંધવા ગુજરાતી જનતા પાસે રૂપિયા પચાસ હજારની માગણી મૂકું છું. એ માટે પચાસ હજાર ગુજરાતી કુટુંબો પાસેથી ફક્ત એક એક રૂપિયાની આશા રાખું છું. એ નટઘર લોકોનું રહે, આવતીકાલે પ્રજાનું બને, એ સ્વતંત્ર અને સુંદર હોય એવી મારી ઉમેદ છે. પાંચ વર્ષ પછી (એટલે કે 1945 સુધીમાં) ઊગતી પ્રજા એ ઉમેદ બર લાવવામાં અને પીઢ પ્રજા એ સ્વપ્ન નજરે નિહાળવાના આ કામમાં અમને સાથ આપે એવી શ્રદ્ધા છે."

"નટઘર", એટલે કે "નાટકશાળા", એટલે કે નટની રમણભૂમિ, એટલે કે નટોને રમવા અને પ્રેક્ષકોને બેસવા માટેના પોતીકા થિયેટરની આ ટહેલ વીસ વર્ષ સુધી લેખન-દિગ્દર્શન અને અભિનય કર્યા-કરાવ્યા પછી, નવું થિયેટર જરૂરી અને શક્ય છે એ સાબિત કર્યા પછી, ચંદ્રવદન મહેતા જેવી વ્યક્તિ આમ હાથ ફેલાવીને કરે એ તાર્કિક કહેવાય. અહીં એ પણ યાદ રાખવું જોઈએ, કે આ દરમ્યાન ચંદ્રવદન મહેતા અને મુનશીએ પ્રેક્ષકો અને રંગકર્મીઓમાં નવથિયેટર પ્રેમ જગાડ્યો અને વિકસાવ્યો હતો; 'જૂની' ધંધાદારી રંગભૂમિ તો મુખ્ય-નટ દિગ્દર્શકના તબક્કાની લાખોની આવક પછી ફિલ્મના આગમને ખળભળવા છતાં થિયેટરનો ગહન પ્રેમ પ્રેક્ષકોમાં જગાવી તો શકી હતી જ. "રંગભૂમિ પરિષદ" ભરાઈ ગઈ હતી, અને નટો

હવે નાટ્યમંડળીઓ રચી નવું થિયેટર કર્મ આગળ ધપાવવા થનગની રહ્યા હતા; એકાંકી અને અનેકાંકીનું મૌલિક લેખન તેમજ સારા અનુવાદો - રૂપાંતરો - સાહિત્ય સર્જકોને આકર્ષી શક્યાં હતાં. હવે જરૂર હતી નટઘરોની - રિયાજ અને રજૂઆત માટે, નાટ્યમંડળીઓને; આવશ્યકતા હતી રોટલા સાથે ઓટલાની, નટોને; અને નાટ્યકર્મનાં વિવિધ પાસાંઓ માણવા જરૂરી સુવિધાની, પ્રેક્ષકોને ! નિદાન ચંદ્રવદનનું સાચું હતું અને એના ઉકેલ માટે તેમણે અંજલિ ધરી. એમની લગન અને નિષ્ઠા જોઈને મિત્રોએ રૂપિયો રૂપિયો આપ્યો પણ ખરો. પણ આમમંડળીથી એ વાત આગળ ન વધી. એમણે ઠેર ઠેર સભાઓ ગજવી અને અવસરે અવસરે દલીલો ઉમેરી કહ્યું : "દયાધર્મ નહીં, રૂપિયો આપશો તો એ નટઘર તમને પોતાનું લાગશે." "પીપલ્સ થિયેટર"ના સંમેલનમાં એમણે કહ્યું : "નટોને રમવા અને પ્રેક્ષકોને જોવાની સગવડ ઉપરાંત એમાં એક ચિત્રશાળા હોય, સંગીતશાળા હોય અને એક નૃત્યશાળા હોય; લક્કડકામ, દરજીકામ આ પેલી બાજુ ચાલી રહ્યું હોય, આ બાજુ બાળરંગભૂમિ હોય, આ એક બાજુ પુસ્તકાલય, સંગ્રહસ્થાન અને છાપખાનું હોય; તખ્તાને અડીને રંગ અને પ્રકાશના આયોજન માટે પ્રયોગઘર પણ હોય, તો બીજી બાજુ સેટ, ફર્નિચર અને વોર્ડરોબ ગોઠવાય. એક બાજુ અભ્યાસખંડ હોય, ત્યાં મિલન-ચર્ચા-ભાષણો ગોઠવાય; મન થાય ત્યારે પ્રેક્ષકો આવી ટપકે; મન થાય ત્યારે બાજુનાં ઉદ્યાનમાં તેઓ પિકનિક પણ કરે. નાટકશાળાના વિદ્યાર્થીઓને જીવન અને નાટકને સમજવા પૂરી તાલીમ મળે. . . આ નટઘર કોઈ પણ પૂર્વગ્રહથી મુક્ત હોય. એને વાદ-વાડા કે દીવાલો ન હોય . . ના, કોઈ જ દીવાલો ન હોય . ."

આવું સમણું સિદ્ધ કરવા એમણે ગુજરાતને છ વર્ષ આપ્યાં હતાં. એ પૂરા થતાં 1945માં એમણે આ રીતે ટહેલ નાખવી પડી : "ઉદ્ધારની વાતો તો ઘણી થઈ, યોજનાઓય અસંખ્ય મંગાવાઈ; પણ કંઈ વળ્યું નથી. છે કોઈ એવો માઈનો લાલ, જે હવે મોંઘવારી વધતાં ત્રણથી પાંચ લાખ રૂપિયા કાઢી આપે ? સારા-જવાબદાર માણસોને વચ્ચે રાખી એ રકમ પર ચારથી છ ટકાનું વ્યાજ આપવા હું તૈયાર છું."

એ 1945 પછી બીજાં પિસ્તાલીસ વર્ષ વીતી ગયાં, અને તાજેતરમાં 1991માં એ સમણું આંખમાં ભરી ચંદ્રવદન મહેતાએ વિદાય લીધી. એમની ટહેલના પાંચ દાયકા પછી ગુજરાતમાં નવા નાટ્યકર્મ માટે એકાદ ડઝન "હૉલ" બંધાયા, પરંતુ એ કોઈ નાટ્ય મંડળીઓનાં નથી; એની માલિકી સરકાર, સુધરાઈઓ અને ટ્રસ્ટ – મંડળોની છે; નાટ્ય મંડળો તો નાટકોના "રાતવાસા" માટે મોંમાંગ્યા દામ આપીને અગવડો ભાડે રાખે છે !

ચંદ્રવદન મહેતાને જે જે આમજનોએ એક એક રૂપિયો આપેલો એ બધો હિસાબ એમણે પતાવ્યો છે, એની મને જાત-માહિતી છે; પણ એમના સ્વપ્નનો હિસાબ આપણે ક્યારે પતાવીશું ? એવું એમના નાટ્યસાથીદારો અને કલાપ્રિય પ્રેક્ષકો અનેક વાર પૂછે છે. આ ઐતિહાસિક ઘટના છે; અને સી.સી. જેવાની બળતરાની, સર્જકો-પ્રેક્ષકો નોંધ લે.

મંડળીઓ

1922ની ચંદ્રવદન મહેતાની જેહાદ, એ પછીની એમની ઝુંબેશ અને 1940ની એમની આ ટહેલ એ વખતે તો તર્કસંગત અને સાતત્ય ધરાવતી એમની પ્રવૃત્તિનો એક ભાગ હતી; એ જરૂરી પણ હતી; એક ચોક્કસ દિશામાં જવા માટેનું એમાં દર્શન હતું. નટઘર ભલે ન બંધાયું એ વખતે, પણ એ જ વખતે નવા થિયેટરકર્મના દર્શનનાં બીજાં પાસાંઓ તેમણે અન્ય સાથીદારો, સૂત્રધારો અને સર્જકોમાં પ્રસરાવ્યાં, જેથી મુંબઈ અને ગુજરાતભરમાં નાટ્ય મંડળોની રચનાને વધાવી પ્રત્યક્ષ-પરોક્ષ રીતે તેઓ માર્ગદર્શન આપતા રહ્યા.

આ દરમિયાન બીજું વિશ્વયુદ્ધ, હિંદ-છોડો ચળવળ, કામદાર જાગૃતિ વગેરે રાજકીય તખ્તા પર ઘણું બધું વીતી ગયું હતું. થિયેટરકર્મ માટેની જાગૃતિ આખા ગુજરાતમાં વર્તાતી હતી. એ ટીમવર્ક હોવું જોઈએ, એ મામા વરેરકરની સલાહ હતી. અમદાવાદમાં એ તુરત જ અમલમાં મુકાઈ, અને "એલિસબ્રિજ આરોગ્ય સમિતિ"ના નેજા હેઠળ 1939માં "રંગમંડળ"ની સ્થાપના થઈ. અવેતન રંગભૂમિની ઇમારતની પાયાની ઈંટ આ મંડળ બન્યું. એમાં નિરુભાઈ દેસાઈ, ગિરીશ ભચેચ, ધનંજય ઠાકર, અરુણ ઠાકોર વગેરે સંકળાયેલા હતા. શરૂઆતમાં એકાંકીઓ ("સોયનું નાકું", "મુકુંદરાય", "એળે નહીં તો બેળે", "પિયરનો પડોશી" વગેરે) અને અનેકાંકીઓ ("વસંતસેના", "મૃચ્છકટિક", "ચકરડાનું ચોરસ" વગેરે) એમાં ભજવાયાં. "રંગમંડળ"માંથી છૂટા થયેલા થોડા મિત્રોએ "રૂપકસંઘ"ની 1944માં સ્થાપના કરી. એમાં ગિરીશ ભચેચ, ધનંજય ઠાકર, ઉમાશંકર જોશી, ધીરુભાઈ ઠાકર, વિષ્ણુકુમાર જોશી, વિનોદિની નીલકંઠ, રવિશંકર રાવળ, બકુલ જોષીપુરા વગેરેએ સાથે મળીને મુનશીના "લોપામુદ્રા" અને "છીએ તે જ ઠીક" ઉપરાંત નાનાલાલના "જયા જયંત"નો પ્રયોગ કરેલો. આ સંસ્થા બે-ત્રણ વર્ષમાં બંધ થઈ. "રંગમંડળ"તો જયંતી પટેલ સહિત અનેક નટો-દિગ્દર્શકો-લેખકોનું પારણું રહ્યું છે. એનું મહત્ત્વનું પ્રદાન—તે "ડ્રૉઇંગરૂમ થિયેટર". પ્રેક્ષકો વાર્ષિક સભ્ય બને અને સંસ્થાના બાર નાટ્યપ્રયોગો નિયમિતપણે નિહાળે. (ટ્રસ્ટ દ્વારા ચાલતી આ નાટ્યસંસ્થાએ એ પછી તો નાનું કામચલાઉ થિયેટર બાંધ્યું હતું. આજે ત્યાં સ્વ. જયંતી દલાલના નામ સાથે સંકળાયેલ નાટ્યતાલીમ વર્ગો ચાલે છે.)

ધનંજય ઠાકરે 1930માં મુનશીનું "કાકાની શશી" અને 1933-47ની વચ્ચે મુનશીનાં "પુત્રસમોવડી", "ધ્રુવસ્વામિની દેવી" અને "બ્રહ્મચર્યાશ્રમ", ચંદ્રવદન મહેતાનું "આગગાડી" અને એક રૂપાંતરિત "સંભાવિત સુંદરલાલ" જેવાં નાટકોનું દિગ્દર્શન કર્યું. અરુણ ઠાકોરે "શરતના ઘોડા", "હોળીનું નારિયેળ" જેવાં એકાંકીઓ; અને "કાળભૈરવ" વગેરે નૃત્યનાટિકાઓ ભજવી.

ઇપ્ટા

આ આખી પ્રવૃત્તિમાં જે કલાદૃષ્ટિ હતી, એ નવનાટ્યકર્મ માટે જેટલી જરૂરી હતી એટલી જ,

બલ્કે એથી વધારે, એમાં પ્રયોજન અને દિશા જરૂરી હતાં. એ પુરવણી કરી ઇન્ડિયન પીપલ્સ થિયેટર એસોસિયેશન ("ઇપ્ટા")ની ગુજરાત શાખા, અને જશવંત ઠાકરે. મુંબઈમાં "હિંદ છોડો"ની ચળવળ દરમ્યાન કેટલાય કલાકારો "ઇપ્ટા" તરફ આકર્ષાયા હતા : શાંતિ બર્ધન, બિનય રૉય, શંભુ મિત્ર, પંડિત રવિશંકર, બલરાજ સાહની, પૃથ્વીરાજ કપૂર, ખ્વાજા અહમદ અબ્બાસ, શાહિર લુધિયાનવી, ચંદ્રવદન મહેતા, જશવંત ઠાકર, દિના ગાંધી, પ્રતાપ ઓઝા વગેરે.

"ઇપ્ટા"એ પ્રારંભમાં 'નૃત્યનાટિકા કેન્દ્ર' તથા હિંદી અને મરાઠી નાટ્યવિભાગોની રચના કરી. ગુજરાતી નાટ્યવિભાગનું કેન્દ્ર શરૂઆતમાં મુંબઈમાં હતું. એનું પહેલું નાટક તે પિસ્તાળીસ પાત્રોનો સમૂહ ધરાવતું, ચંદ્રવદનનું "નર્મદ". દિના ગાંધી, પ્રતાપ ઓઝા, અનંત વીણ વગેરે સાથે જશવંત ઠાકરે એમાં નર્મદનો પાઠ કર્યો. મુંબઈના "ભાંગવાડી"માં એ ભજવાયેલું. એમાં સમાજસુધારાનો ગરબો પણ રજૂ થયો હતો. મૃત્યુ પ્રસંગના છાતી કૂટવાનાં અને મરશિયા ગાવાનાં દશ્યો પણ એમાં રજૂ થયાં હતાં. (એ વખતે આ પ્રસંગનો વિરોધ થયો, પરંતુ પાંચ વર્ષ પછી એની જ પ્રેક્ષકોએ બહુ પ્રશંસા કરી હતી. આ ઘટના સમાજ પરિવર્તન અને રંગભૂમિ અંગેની સમજ પરિવર્તનની દ્યોતક છે.) એની રજૂઆત 1942માં થઈ. એ પછી ચંદ્રવદન મહેતાનું "આગગાડી" રજૂ થયું. રેલવે કામદારોના જીવનને આલેખતું, અને એ જ રીતે ગુજરાતના એ વર્ગનાં લોકોનું નિરૂપણ કરતું એ પહેલું સબળ વાસ્તવદર્શી નાટક છે. એમાં પ્રતાપ ઓઝા, દિના ગાંધી (હવે પાઠક) અને જશવંત ઠાકરે મહત્ત્વની ભૂમિકાઓ ભજવી. એ દિવસોમાં અદી મર્ઝબાન પણ લોકનાટ્ય સંઘ - "ઇપ્ટા" સાથે સંકળાયા હતા. "ઇપ્ટા"એ પછી ચેક લેખક કૅરેલ કાપેકનાં નાટકનું રૂપાંતર "મા", જશવંત ઠાકરનું "અશ્ચિમુર" અને ગુણવંતરાય આચાર્યનું "અલ્લાબેલી" રજૂ કર્યાં. આ નટમંડળીમાં ઉમેરાયાં બલરાજ સાહની, વનલતા મહેતા, ચાંપશીભાઈ નાગડા વગેરે. છ માસનાં રિહર્સલોમાં દ્વારકાના વાઘેરોનાં રીત રિવાજો, ટેવો, ભાષા, પહેરવેશ અને જવાંમર્દીનાં દર્શન માટે એ વિસ્તારની મુલાકાતો લીધી. બે-ચાર વાઘેરોને મુંબઈ પણ બોલાવ્યા હતા. અંગ્રેજો અને ગાયકવાડી હકૂમત સામેની બગાવતનું ગુણવંતરાય આચાર્યનું એ ખૂબ નોંધપાત્ર નાટક છે. એ પછી જશવંત ઠાકર "મૃચ્છકટિક" અને (ચંદ્રવદન મહેતાનું) "આણલદે" રજૂ કરી મુંબઈના ગુજરાતી નાટ્યવિભાગનું સંચાલન દિના ગાંધી, પ્રતાપ ઓઝા, લાલુ શાહ વગેરેને સોંપી અમદાવાદમાં લોકનાટ્ય સંઘની સ્થાપના કરવા ઊપડયા.

"ગુજરાત લોકનાટ્ય સંઘ" અને જશવંત ઠાકરને સૌ પહેલાં તો તત્કાલીન રાજદ્વારી મહાનુભાવો સાથે ટક્કર ઝીલવી પડી. આર્થિક ભીંસ પણ હતી. એક મિત્રની મદદથી "સીતા" નાટક રજૂ કરવાનું તેમણે આયોજન કર્યું. એની વેશભૂષા, 'વિગ' વગેરે પૃથ્વીરાજ કપૂરે આપેલાં; તો પ્રકાશઆયોજનમાં વી. શાંતારામે સહાય કરેલી. 1944નો આ ગાળો હતો. તત્કાલીન દુષ્કાળની પરિસ્થિતિથી પ્રેક્ષકોને જાગ્રત રાખવા, રામના દરબારમાં તેમણે દશેક ભિખારીઓને પ્રવેશ અપાવ્યો : "ખાવા આપો, ખાવા આપો". પ્રેક્ષકો આ આઘાતમાંથી બહાર

નીકળ્યા, ત્યારે તેમને ખબર પડી, કે રસ્તા પરનાં દસ ભૂખ્યાંઓને જશવંત ઠાકરે પ્રવેશ અપાવેલો ! (જો કે જયશંકર 'સુંદરી'એ આ પદ્ધતિની ટીકા કરી હતી.)

બીજો પણ એક રસપ્રદ પ્રસંગ બનેલો : સીતાની ભૂમિકા પ્રભાબહેન પાઠક કરે, અને એમના પતિ અરવિંદ ભાઈ દિયર ભરતની ભૂમિકા કરે. આ નટદંપતી ખ્યાતનામ સાહિત્યકાર રામનારાયણ વિ. પાઠકનાં કુટુંબીજનો છે, એમની જ્ઞાતિમાં એ વખતે એવો વિરોધવંટોળ ઊઠેલો, કે નાટક હોવા છતાંય પતિ થઈને (અરવિંદ પાઠક) પત્નીને (સીતા બનેલાં પ્રભાબહેનને) પગે કેમ પડી શકે ? (જોકે આ દંપતીએ ત્યારે અને પછી પણ રંગભૂમિમાં ખૂબ સક્રિય ફાળો આપ્યો.)

એ પછી આવ્યું ઇબ્સન કૃત બાબુભાઈ વૈદ્ય અનૂદિત "હંસી", અને પ્રાણજીવન પાઠક અનૂદિત "ઢીંગલીઘર". દિના ગાંધીએ એ બંનેમાં મુખ્ય ભૂમિકા ભજવી. આ નાટકોમાં નવી વાત, નવતર અભિનય, પ્રકાશ અને ધ્વનિની નવી ટેક્નિક હતાં અને પરિણામે અવેતન રંગભૂમિ માટે નવું વાતાવરણ સર્જતાં હતાં. એ પછી જશવંત ઠાકરે શેક્સપિયર, ગોર્કી, શરત્ચંદ્ર, જે.બી. પ્રિસ્ટ્લી વગેરેનાં વિશ્વવિખ્યાત નાટકો ભજવ્યાં.

1947માં "અખિલ હિંદ લોકનાટ્ય પરિષદ" અમદાવાદમાં મળી; એમાં, જેઓ એ પછીના ત્રણ દાયકાઓ સુધી દેશભરમાં ફિલ્મ અને નાટ્યક્ષેત્રે હલચલ મચાવવાના હતા, એવા દોઢ હજાર મહાનુભાવોએ ભાગ લીધો. એના મેનિફેસ્ટોમાં, "ક્રાંતિકારી થિયેટર લોકનાટ્ય અને ભૂમિજાત નાટ્યકલામાંથી પ્રગટે" એ રસિકલાલ પરીખની દરખાસ્તને સર્વાનુમતે આમેજ કરવામાં આવી. આ રીતે વૈચારિક આંદોલન સર્જવામાં "ઇપ્ટા" ગુજરાતમાં સૌથી આગળ નીકળ્યું.

એ દિવસોમાં "રંગમંડળ"નું "નેપથ્ય" – ત્રૈમાસિક, "આઈ.એન.ટી."નું "એકાંકી" – દ્વિમાસિક વગેરે બહાર પડતાં હતાં. જશવંત ઠાકરે 1948ના જાન્યુઆરીમાં "નાટક" નામના પાક્ષિકનું પ્રકાશન શરૂ કર્યું. સતત ત્રણ વર્ષ સુધીના એના અંકોમાં અભિનય, કલા, શિક્ષણ વગેરે વિશેના લેખો અને ચૌદ નવાં ત્રિઅંકી નાટકો પ્રસિદ્ધ થયાં. નાટ્યક્ષેત્રે કલા-કસબીઓની નવી પેઢી તૈયાર થવા માંડી. "લોકનાટ્યસંઘ"નું છેલ્લું નાટક—સ્પેનીશ લેખક ગાર્સિયા લોર્કાના નાટકનો અનુવાદ "મોચીની વહુ"માં જાણીતા રાજકીય આગેવાન દિનકર મહેતાનાં પત્ની નલિની મહેતાએ અભિનય કર્યો હતો. અમદાવાદના "ભારત ભુવન" થિયેટરમાં પૃથ્વીરાજ કપૂરના અધ્યક્ષસ્થાને એનો પ્રથમ શૉ થયેલો. એક રાજકીય પક્ષની દોરવણી હેઠળ મોચી સમાજે સંઘની સામે બદનક્ષીનો કેસ દાખલ કર્યો. મુખ્ય નટ રમણ પટેલને ધમકી પણ મળી. જશવંત ઠાકરે ન્યાયાધીશને સૂચન કર્યું, કે તમે નાટક ભજવાતું જુઓ અને પછી ચુકાદો આપો. અમદાવાદના આતુર નાટ્યપ્રેમીઓએ જૂનો "પ્રેમાભાઈ હૉલ" ખીચોખીચ ભરી દીધો. ન્યાયાધીશ સમક્ષ પાંચ વખત આ નાટક ભજવાયું. ટૂંકમાં લોકોએ જોયું, અને અદાલતે બતાવ્યું. નાટ્ય મંડળી વિરુદ્ધનો ચુકાદો કાગળ પર જ રહ્યો !

એ પછી "ગુજરાત વિદ્યાસભા"ના આશ્રયે "નાટ્ય વિદ્યા મંદિર"માં જશવંત ઠાકર જોડાયા, અને "લોકનાટ્ય સંઘ" છોડી પોતાની સંસ્થા "ભરતનાટ્ય પીઠ"ની સ્થાપના કરી. એ વિશે આપણે વિગતે આગળ જોઈશું.

"જવનિકા", અમદાવાદ

1946માં "નેશનલ થિયેટર્સ" – રાષ્ટ્રીય નાટ્યસંઘની સ્થાપના થઈ. એમાં શશિકાંત નાણાવટી, હરકાન્ત શાહ, ગોવિંદભાઈ પટેલ અન નટવર મેંદાવાળાએ "દેવદાસી" અને "આણલદે" જેવાં નાટકો રજૂ કર્યાં. 1949માં પ્રા. એસ. આર. ભટ્ટ, બાબુ રાજા, પી. ખરસાણી વગેરેના સથવારે "જવનિકા નાટ્ય સંસ્થા" શરૂ થઈ. એનું પ્રથમ નાટક તે બર્નાર્ડ શૉના નાટકનું રૂપાંતર "શેતાનનો સાથી". "જવનિકા"નું બીજું શતપ્રયોગી નિર્માણ તે પન્નાલાલ પટેલની નવલકથા "મળેલાં જીવ"નું શશિકાન્ત નાણાવટીનું નાટ્યરૂપાંતર. એના 137 પ્રયોગો એ જમાનામાં થયા. ખુલ્લી જગ્યામાં ત્રિપરિમાણીય મેળો યોજીને દિગ્દર્શકે પ્રેક્ષકોને રોમાંચ આપ્યો હતો. "મળેલાં જીવ" એ પછી પણ બે વખત ભજવાયું હતું.

શશિકાન્ત નાણાવટીએ ત્યારબાદ ચુનીલાલ વર્ધમાન શાહની લોકપ્રિય નવલકથા "રૂપમતી"નું નાટ્યાંતર કર્યું. ચિત્રકાર પ્રેમ રાવળે આ નાટક માટે ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર પહેલી વાર બે માળના સેટની રચના કરી. દામિની મહેતાએ એમાં રૂપમતીની ભૂમિકા ભજવી. હરકાન્ત શાહે "મળેલાં જીવ" અને "રૂપમતી" બંનેમાં પહેલી વખત પ્લેબેક (અને તે પણ રેકોર્ડેડ)ની પ્રથા અપનાવી. મુંબઈ, નડિયાદ વગેરે સ્થળોએ થઈને એના પણ 139 પ્રયોગો થયા. એ પછી "જવનિકા"એ "માટીનું ઘર", "હું ને મારી વહુ", "શ્યામલી", "રામની સુમતિ" વગેરે નાટકો ભજવ્યાં. 1944-1969ની વચ્ચે એની પ્રવૃત્તિ અખંડ ચાલી. એમાં નિરૂભાઈ દેસાઈ, કલા શાહ, ચારુ પટેલ, અરૂણા ઈરાની, એઝરા ક્રિશ્ચન, નરેન્દ્ર ત્રિવેદી, દીપક ઘીવાળા વગેરે સંકળાયેલાં હતાં. નિષ્ઠા, કુનેહ અને અનેરી દૃષ્ટિથી હરકાન્ત શાહે નવનાટ્યના આ બીજા સ્તબકમાં નોંધપાત્ર ફાળો આપ્યો છે. એમના હાથે અનેક કસબીઓ ઘડાયા. ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર બાળનાટકનો આરંભ પણ એમણે જ કર્યો. હરકાન્તનાં પત્ની કલા શાહે અનેક નાટકોમાં સફળ અભિનય આપ્યો હતો.

1938-39માં "ગુજરાત કૉલેજ"માં પ્રા. અનંતરાય રાવળ વગેરેના માર્ગદર્શન હેઠળ મુનશીનાં કેટલાંક નાટકો રજૂ થયાં હતાં. આ ગાળા દરમિયાન "ગુજરાત કૉલેજ"નો ફાળો પણ નોંધનીય છે.

આ દરમિયાન વડોદરામાં "કલા કેન્દ્ર", "કલા પથક", "ગુજરાત કલા સમાજ" વગેરે સંસ્થાઓ તરફથી રમણલાલ દેસાઈનાં "અંજની", "કામદહન", "ગ્રામસેવા" વગેરે; અને ગોકળદાસ રાયચુરાનું "જાગતી જુવાની" અને ચંદુલાલ પરીખનું "નામ મહિમા" વગેરે નાટકો ભજવાયાં. સુરતમાં એ દરમિયાન "કલાક્ષેત્ર", "કલાનિકેતન" વગેરે સંસ્થાઓ સક્રિય

હતી. ભાવનગરમાં પણ સારું એવું કામ ચાલી રહ્યું હતું.

આઈ.એન.ટી.

1940માં ધનસુખલાલ મહેતાની અર્ધશતાબ્દીના અવસરે ચંદ્રવદન મહેતા અને એમની નટટોળીએ મુંબઈમાં રંગભૂમિના ઈતિહાસમાં એક નવતર પ્રયોગ કર્યો; નવલરામનું "ભટ્ટનું ભોપાળું", રમણભાઈ નીલકંઠનું "નવાબની મુલાકાત", જ્યોતીન્દ્ર દવેનું "અશોક પારસી હતો", ચંદ્રવદન મહેતાનું "નર્મદ" – એ સૌનું ઊંધિયું કરીને "રંગલીલા" નામે "રિવ્યૂ" રજૂ કર્યું. આવા પ્રયોગોએ ધીરે ધીરે રંગભૂમિનું વાયુમંડળ રચી આપ્યું અને ગંભીર અને ઉપયોગી નવનાટ્યકર્મ માટે મિત્રો તૈયાર થયા. મનસુખ જોશી, ગૌતમ જોશી, નારણ મિસ્ત્રી, ચંદ્રવદન ભટ્ટ વગેરેના સથવારે દામુભાઈ ઝવેરીના મહામંત્રી પદે ઈન્ડિયન નેશનલ થિયેટર – "આઈ.એન.ટી."ની 1944માં સ્થાપના થઈ. એમાં ડૉ. ડી. જી. વ્યાસ મહત્ત્વના માર્ગદર્શક હતા. શરૂઆતની નૃત્યનાટિકાઓ પછી એણે એક મરાઠી નાટક પણ રજૂ કર્યું. 1947માં જવાહરલાલ નહેરુના "ડિસ્કવરી ઑફ ઈન્ડિયા"ના આધારે શાંતિ બર્ધને "એશિયન રિલેશન્સ કૉન્ફરન્સ" માટે નૃત્યનાટિકા રજૂ કરી. નહેરુને પણ એ ખૂબ ગમી હતી. 1947-51માં ચંદ્રવદન ભટ્ટે "લગનની બેડી", "સ્નેહનાં ઝેર" વગેરે નાટકો રજૂ કર્યાં. "સ્નેહનાં ઝેર" નાટકમાં તખ્તાના બે ભાગ પાડી બે અલગ અલગ દશ્યો બતાવવામાં આવેલાં. નારણ મિસ્ત્રીએ ધીમે ધીમે તખ્તાના કસબને ખૂબ વિકસાવ્યો, નવથિયેટર કર્મને ગૌરવ આપ્યું. વનલતા મહેતા, મધુકર રાંદેરિયા, નિહારિકા દિવેટિયા વગેરેએ એમાં અભિનય કર્યો હતો.

"આઈ.એન.ટી."ના અંગ્રેજી નાટ્યનિર્માણ વિભાગે અદી મર્ઝબાનના દિગ્દર્શન હેઠળ સમરસેટ મોમનું "સેક્રેડ ફ્લેઈમ" વગેરે નાટકો રજૂ કર્યાં. "આઈ.એન.ટી."ના અગ્રણીઓ તખ્તા પ્રત્યે શૈક્ષણિક અભિગમ ધરાવતા હતા. એના નેજા હેઠળ નિયમિત પુસ્તકાલય, બાળરંગભૂમિ અને વિવિધ પ્રકારની 'સ્ટેજ સર્વિસ' ચાલતી હતી.

"ભારતીય વિદ્યા ભવન"નાં 'કલાકેન્દ્રે' "બળવંતની ડેલી", "અનંતને આરે", "પૃથ્વીવલ્લભ" વગેરે નાટકો રજૂ કર્યાં હતાં.

અદી મર્ઝબાન (17.4.1914–26.2.1987)

આરંભમાં અંગ્રેજી નાટકોથી શરૂ કરી, પાશ્ચાત્ય નાટ્યસાહિત્યના ઊંડા અભ્યાસ અને રંગભૂમિના વ્યવહારુ જ્ઞાનને કામે લગાડી અદીએ એકી ઝાટકે પારસી રંગભૂમિમાં પરિવર્તન આણી દીધું. અઢીથી ત્રણ કલાક ચાલે તેવાં નાટકો જાતે લખ્યાં; એમના ગુજરાતી નાટકમાં એક પણ ગીત નહોતું, ભાષા ઘરગથ્થુ બનાવી અને સંવાદોમાંથી અતિનાટ્યાત્મકતા દૂર કરી. પોતાના બે શિષ્યો ફિરોઝ આંટિયા અને હોમી તવડિયાના સથવારે એમણે કૉમેડી અને ફારસો રજૂ કર્યાં – "કાતરિયું ગૅપ", "છૂપો રુસ્તમ", "ધસ્યો-ફસ્યો-ખસ્યો", "પિરોજા ભવન",

"શિરિનબાઈનું શાંતિનિકેતન" વગેરે. ગંભીર કૃતિઓમાં "પૃથ્વીવલ્લભ'' નોંધપાત્ર છે. એક સમર્થ 'થિયેટરમૅન' અને 'બ્રોડકાસ્ટર' તરીકે આબરૂ જમાવનાર અદી મૂળે તો પત્રકાર હતા. મિલનસાર અને રમૂજી, કર્તવ્યપરાયણ 'આલા' દરજ્જાના એ આદમીએ 'હસતા ફિલસૂફ" તરીકે ગુજરાતને પેટ પકડીને હસાવ્યું છે.

ચંદ્રવદન ભટ્ટે ફિલ્મ જગતના અનુભવને લીધે આકર્ષક સેટ અને ગતિશીલ સંરચના તખ્તા પર અવતાર્યાં. "છીએ તે જ ઠીક", "પાંજરાપોળ", "પારકી જણી", "ફૂર ફૂદરડી", "સ્નેહનાં ઝેર" વગેરે એમનાં દિગ્દર્શિત લોકપ્રિય નાટકો છે. "આઈ.એન.ટી." ઉપરાંત "સાહિત્ય સંસદ" અને "નાટ્યભારતી" સંસ્થાઓ સાથે એ સંકળાયેલા હતા.

પ્રતાપ ઓઝા (જન્મ 1920)

1937-'38થી અમદાવાદમાં પહેલાં નટ અને પછી દિગ્દર્શક તરીકે એમણે રંગભૂમિમાં કામ શરૂ કર્યું. 1942-'43થી મુંબઈમાં એમણે સંવેદનશીલ અભિનેતા તરીકે યશસ્વી ભૂમિકાઓ ભજવી "ધૂમ્રસેર", "અલ્લાબેલી", "આપઘાત", "મૃચ્છકટિક", "નરબંકા" વગેરે લાંબાં નાટકોમાં. મુંબઈની "ઇપ્ટા"ની ગુજરાતી શાખાના એ મહત્ત્વના કાર્યકર અને નટ હતા. અલી સરદાર જાફરી અને બલરાજ સાહની સાથે "યે કિસકા ખૂન હૈ" નામનું ઉર્દૂ નાટક રજૂ કર્યું હતું. "રંગભૂમિ" અને "નટમંડળ" વગેરે સંસ્થાઓ સાથે એ સંકળાયેલા હતા.

આ ગાળાના અન્ય રંગકર્મીઓમાં દિના ગાંધી, ઉષા મલજી, લીલા જરીવાળા, વનલતા મહેતા, વિષ્ણુકુમાર વ્યાસ, લાલુ શાહ વગેરેએ મુંબઈમાં નવનાટ્યકર્મનો ઝંડો ઉત્સાહભેર ધરી રાખ્યો હતો. ધીમે ધીમે અતિનાટકીય અભિનયના સ્થાને સંયમિત અને વાસ્તવદર્શી અભિનય પ્રેક્ષકો સ્વીકારતા થયા હતા. સન્નિવેશ અને પ્રકાશઆયોજનની ટેક્નિક વિકસી રહી હતી. નવા નવા પ્રયોગોને અવકાશ મળતો રહેતો હતો. આ બધાની સાથોસાથ નાટ્યસાહિત્યક્ષેત્રે પણ લેખનકાર્યમાં જૂની-નવી કલમો સક્રિય હતી.

ચંદ્રવદન મહેતાએ આ દરમ્યાન કર્તવ્ય પાલન અને કર્તવ્યજડતા વચ્ચે રામના સંયત ભાવનાવિરોધની સામે સીતાના હૃદયસ્પર્શી વિષાદને આલેખતું "સીતા" (1943); 1940માં નાખેલી "નટઘર"ની ટહેલના પોતાના સમણાને સાકાર કરતું અને 'નાટકમાં નાટક' રજૂ કરતું "ધરાગુર્જરી" (1944); રમતિયાળ બંડખોરીના બેવડા આવિષ્કારનું હળવું નાટક "શિખરિણી" (1946); સાંસારિક વિષમતા અને લગ્નવિચ્છેદનું આત્મકથનાત્મક લાગે તેવું "પાંજરાપોળ" (1947) વગેરે અનેક નાટકો લખ્યાં. તેમાંનાં મોટા ભાગનાં ભજવાયાં હતાં. આ જ ગાળા દરમ્યાન એમણે અસંખ્ય રેડિયો-નાટકો લખ્યાં અને આ માટે અનેક નટ-લેખકોને માર્ગદર્શન આપ્યું. નાટ્યલેખનમાં એમની દૃષ્ટિ સ્થળ અને કાળના વિશાળ પટને ફરી વળતી. અભિનયને પોષક બને તો પણ વિવેચકોને અનેક સ્થળે શિથિલતા અને પ્રમાણનો અભાવ એમાં દેખાયાં છે. "મેના પોપટ" અથવા "હાથી ઘોડા" એમનાં નોંધપાત્ર પ્રહસનો છે.

1938થી 1943 વચ્ચે ઇન્દુલાલ યાજ્ઞિકે તત્કાલીન સમાજવ્યવસ્થા અને રાષ્ટ્રીય જુવાળની ભાવના રજૂ કરતાં મહત્ત્વનાં નાટકો આપ્યાં – સુરત જિલ્લાના દૂબળા, રાનીપરજ, ઘેડિયા જાતિના શોષણ સામેનું નાટક "શોભારામની સરદારી" (1938), "રણસંગ્રામ" (1938), જાગ્રત સ્ત્રીત્વનું નાટક "વરઘોડો" (1943). સ્વાતંત્ર્ય પછી દલિતો અને ગરીબોના પ્રશ્નો રજૂ કરતું નાટક "અક્કલના દુશ્મન" તેમણે 1954માં લખેલું. આ નાટકો સામાન્ય રીતે નાટ્યસાહિત્યના ઇતિહાસમાં ઉવેખાતાં રહ્યાં છે, અને તખ્તા પર પણ રજૂ થયાં નથી. વિચારપ્રેરક વિષયસામગ્રી, પ્રચ્છન્ન સંઘર્ષ, જીવંત માવજત વગેરેથી એમની નાટ્યરચનાઓ જુદી તરી આવે છે. જાગ્રત ઉદ્દામ માનસ નિરૂપતું એમનું અંતિમ નાટક હતું "ભોળાશેઠનું ભૂદાન" (1954).

નવનાટ્યકર્મના આ બીજા સ્તબકમાં આ નાટકોની નોંધ પણ કરવી જોઈએ : ગજેન્દ્રલા પંડ્યાનું "છેલ્લો પાવાપતિ" (1935), પ્રહ્લાદ દિવાનજીનું "વૈશાલીની વનિતા" (1938), કેશવ હર્ષદનું "રાજનંદિની" (1943) વગેરે.

માત્ર એક જ નાટક હોવા છતાં નોંધપાત્ર પ્રદાન તરીકે નોંધવું જોઈએ તે ગુણવંતરાય આચાર્યનું "અલ્લાબેલી" (1946). એની સફળતાનો મોટો યશ જશવંત ઠાકરે કરેલી એની રજૂઆતને મળે.

વાર્તાકાર-એકાંકીકાર તરીકે ખ્યાતનામ બનેલ ચુનીલાલ મડિયાએ લગ્નવિષયક વિકૃતિઓને અતિશયોક્તિ આશ્રિત લક્ષ્યવેધક ફારસ આપ્યું – "હું ને મારી વહુ" (1949) અને રાજકીય પરિસ્થિતિ પરનો કટાક્ષ "રામલો રોબિનહૂડ" (1962).

આ જ ગાળા દરમિયાન ધનસુખલાલ મહેતાએ કેટલાંક મહત્ત્વનાં રૂપાંતરો આપ્યાં અને અન્યો સાથે સહનાટ્યલેખન પણ કર્યું. આત્મસંસ્મરણને આધારે દસ્તાવેજી સામગ્રી રજૂ કરતું એમનું સ્વતંત્ર સર્જન, તે "સરી જતું સુરત" (1942). તેમણે અવિનાશ વ્યાસ સાથે "અર્વાચીના" (1946), ગુલાબદાસ બ્રોકર સાથે "ધૂમ્રસેર" (1948), બચુભાઈ શુક્લ સાથે "વાવાઝોડું" (1956) વગેરે નોંધપાત્ર સહસર્જનો કર્યાં. ધનસુખલાલ મહેતાનાં બે મહત્ત્વનાં રૂપાંતરિત નાટકો તે – "સ્નેહનાં ઝેર" (1950) અને "મનુની માસી" (1951). ભારે ઊહાપોહ જગાવનાર, પણ ગુજરાતની 'નવી' રંગભૂમિનું પ્રથમ શતપ્રયોગી નાટક "રંગીલો રાજ્જા" (1955) તેમણે અંગ્રેજી પરથી રૂપાંતરિત કર્યું હતું. મુક્ત પ્રણયસહચાર અને પ્રહસનલક્ષી અતિરંજકતાને લીધે એ ખૂબ ઉપાલંભ પામ્યું; પણ એટલું જ નટ અને પ્રેક્ષકપ્રિય બન્યું હતું.

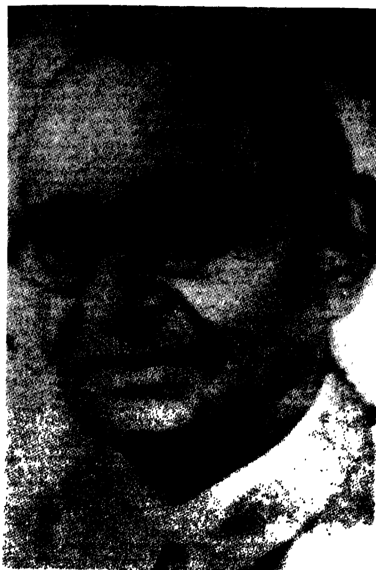
ધનસુખલાલ મહેતા વિશેષ તો નાટ્યકાર તરીકે નહીં, પણ નાટ્યરસિક વ્યક્તિવિશેષ તરીકે વધુ સફળ રહ્યા. અનેક રેડિયો-નાટકો અને 'ફીચરો' તેમણે લખ્યાં હતાં. "ગુજરાતી બિનધંધાદારી રંગભૂમિનો ઇતિહાસ" (1956), "નાટક ભજવતાં પહેલાં" (1959) અને "નાટ્યવિવેક" (1960) એમનાં ઇતિહાસ અને નાટ્યસિદ્ધાંતનાં પુસ્તકો છે.

સ્તબકને સંધિકાળે

1937ની "રંગભૂમિ પરિષદ" પછી 'નટઘર' વિના પાંગરેલી ગુજરાતની 'નવી' રંગભૂમિનો **"નાટ્યમંડળીઓ રચવાનો"** 1949 સુધીનો આ બીજો સ્તબક છે. એની અભિનયપ્રવૃત્તિના ઉપલક્ષ્યમાં મૌલિક નાટ્યલેખનની સાથે અનુવાદ પ્રવૃત્તિ વધતી જણાય છે. 1922-1939નાં મૌલિક નાટકોનાં લેખન અને નિર્માણથી આ તબક્કો સૌ પહેલાં તો આ રીતે જ અલગ પડે છે. ચંદ્રવદન મહેતા જેવા લેખકોની સાથોસાથ નવા લેખકો પણ અભિનય કે રંગભૂમિમાં પ્રવેશ માટે લેખનના ક્ષેત્રે ઝંપલાવે છે. લેખક તથા રંગભૂમિ વચ્ચે ક્યાંક કયાંક નિકટતમ સંબંધ ટકી રહે છે. આ ગાળા દરમિયાન અનેકાંકીઓ કરતાં એકાંકીઓ વિશેષ લખાયાં છે. જોકે એકાંકીમાં સારી હથોટી દર્શાવતા લેખકો હંમેશાં એવું જ સારું પ્રલંબ નાટક આપી શકયા નથી. આ ગાળા દરમિયાન હજી તો એવી પરિસ્થિતિ રહી કે ભજવાતું તે નાટક છપાતું અને છપાયેલું નાટક મોટા ભાગે ભજવાતું ય ખરું. પ્રેક્ષકોમાં નવથિયેટર જોવાના ઉમંગઉલ્લાસ હતા. નાટકની ચર્ચા થઈ શકતી, એના અભ્યાસને ઉત્તેજન મળતું અને મુક્ત મને વિવેચન થતું.

પહેલા સ્તબકથી અલગ પડીને, જો કે ખરી રીતે તો એમાંથી વિકાસ પામીને, આ ગાળા દરમિયાન ભજવણી માટે આમમંડળી ભેગી કરવી એ પ્રક્રિયાના સ્થાને નિયમિત પ્રયોગો થઈ શકે એ માટે નાટ્ય મંડળીઓ રચાઈ. હવે એમને જોઈએ "નટઘરો", એટલે જેહાદનું સ્થાન લીધું ટહેલે; અને પરિણામે સર્જાયું ખેલનું ગરમાગરમ વાતાવરણ. જોકે આ નાટ્ય મંડળોમાં પણ ("ઇપ્ટા" કે તત્કાલીન "આઈ.એન.ટી." જેવાં પ્રયોજનલક્ષી, તથા "રંગમંડળ" કે "રૂપક સંઘ" જેવાં સાહિત્યકલાલક્ષી, દીર્ઘ અથવા અલ્પજીવી હોવા છતાં) હજીયે "એક્ટર પુશિંગ ધ એક્ટિવિટી"ની છાપ ઊઠયા વગર રહેતી નથી.

આ સ્તબકને છેવાડે વ્યવસ્થિત નાટ્યવિદ્યા તાલીમના બે પ્રયોગો ("ગુજરાત વિદ્યાસભા"નું "નાટ્યવિદ્યા મંદિર" – 1949, અને વડોદરા યુનિવર્સિટીનો નાટ્યવિભાગ – 1950) થવા છતાં, એનો પ્રભાવ વર્તાય ત્યાં સુધી તો, મુખ્ય નટે જ દિગ્દર્શન કર્યું; એણે જાતે નાટક લખ્યું, કે પછી પોતાનાં રસ-હેતુને અનુકૂળ પરદેશી નાટક બીજા પાસે ગુજરાતીમાં કરાવડાવ્યું. આ નટમંડળીઓનો એ નટ પોતાનો કસબ શીખતો અને નાણી જોતો જણાય છે. પોતાને અમુક વેશ કે રંગભૂષા કેવાં લાગે છે, એમાં એને રસ પડે છે. મંચ ઉપર ઊભાં ઊભાં પાર્શ્વભૂમિના સેટ માટે એ ખાસ કસબી નીમે છે, અને પોતાના પર પ્રકાશ બરાબર પડે છે કે કેમ, એ તરફેય એ નજર કરી લે છે. કયાંક-કયાંક નટ દ્વારા લેખન કે દિગ્દર્શનના ચમકારા દેખાય છે. પણ ગુજરાતનાં જીવનનાં આગવાં નાટક કે થિયેટરકર્મના સમગ્ર વ્યાપને એક નજરે બાંધી શકે એવા દિગ્દર્શક (જશવંત ઠાકર સિવાય) આ દરમ્યાન હજી માથું ઊંચક્યું નથી. નવું કરવાના ઉન્મેષો તો અનેક – "રંગમંડળ"નું "ડ્રૉઇંગરૂમ થિયેટર", "રૂપકસંઘ"નું "જયા-જયંત", "ઇપ્ટા"નું "મોચીની વહુ", ચંદ્રવદન મહેતાનું "ધરા ગુર્જરી", જશવંત ઠાકરનું "હેમ્લેટ" અને "લતીફ કયાં છે?", "આઈ.એન.ટી."ની નૃત્યનાટિકાઓ વગેરે અનેક રૂપેરંગે-ઘાટે



નાટ્યકાર જામન



નાટ્યકાર મૂળશંકર મૂલાણી



નટ છગન નાયક 'રોમિયો'



નાટ્યકાર રસિકલાલ છો. પરીખ



'સ્નેહસરિતા'માં બાપુલાલ નાયક અને જયશંકર 'સુંદરી', 1915



'મેના ગુર્જરી'માં પ્રભાબહેન પાઠક, 1955



'મેના ગુર્જરી'માં પિતાની ભૂમિકામાં જયશંકર 'સુંદરી',
બ્રાહ્મણ તરીકે પ્રાણસુખ નાયક, 1955



‘ઇપ્ટા’ના ‘ઢીંગલીઘર’માં દીના ગાંધી અને જશવંત ઠાકર



‘ભલે પધાર્યા’માં વનલતા મહેતા અને ફિરોઝ આંટિયા

અનુભવાયાં, પરંતુ જાણે કે હજીય એવા ઉછાળા "ટેબ્લો" બની જતા લાગતા હતા.

જે મોટા ભાગે મુંબઈમાં શરૂઆતમાં વરતાતી હતી તે જાગૃતિ હવે અમદાવાદમાં અને સુરત, વડોદરા, રાજકોટ સુધી અનુભવાતી હતી. બીજા સ્તબકની મોટા ભાગની આ પ્રવૃત્તિઓ સમાજ અને રંગભૂમિ પ્રત્યે કોઈ ને કોઈ પ્રકારની સજગતા ધરાવતી હતી. પ્રેક્ષકોને એના અગ્રણીઓમાં રસ નહીં, વિશ્વાસ પણ હતો.

આ ગાળા દરમિયાન ત્રણેક નાટ્યસામયિકો બહાર પડયાં. થિયેટરના ઈતિહાસ અને નાટ્ય સિદ્ધાંત અંગે પુસ્તકો છપાયાં, અને નાટ્યતાલીમ આરંભાઈ. જૂની રંગભૂમિ છેલ્લા શ્વાસ લઈ રહી હતી, એ 1950ના આ અરસામાં શૂન્યાવકાશ પૂરવાની જાગૃતિ 'નવી'માં હતી, ભલે એટલી સજ્જતા નહોતી. પ્રેક્ષકોને સંકોરવવાનો પ્રયત્ન હતો, પણ હજીય પ્રેક્ષકવર્ગ પૂરેપૂરો ઘડાયો નહોતો. સમગ્ર વાતાવરણમાં એક ઉમંગની લહેરખી હતી, કદાચ આઝાદી પછીનાં વર્ષોના અલ્પજીવી સંતોષને કારણેય એવું હોય.

ટૂંકમાં, એકલવીર નટે આમમંડળીથી આગળ વધી, આ સ્તબકમાં નટ મંડળી રચી; મળ્યું ત્યાંથી નાટક લીધું. અને જરૂર પડી ત્યારે એને મઠારી લીધું. પોતાના પર સ્પૉટલાઈટ ગોઠવી અને સ્પર્ધાઓમાં ઈનામો મેળવવા માંડયાં. મેળાવડા-ઉત્સવોને બદલે નિયમિત રજૂઆતો કરી; ક્યારેક ક્યારેક શતપ્રયોગો સુધી પહોંચી તો એણે છાતી ફુલાવી. આમ, 'પોતાના રસ અને હેતુ માટે થિયેટરકર્મ કરી શકાય' એવો એને ખુદને વિશ્વાસ બેસવા માંડયો. આ બીજા સ્તબકની મથામણના એ મહત્ત્વના પ્રવાહો છે.

આ સ્તબકને સંધિકાળે બીજી આગત્યની ઘટના તે "ગુજરાત વિદ્યાસભા"ની નાટ્યપ્રવૃત્તિમાં જયશંકર 'સુંદરી'નો પ્રવેશ, અને "નટમંડળ" સાથેની આત્મીયતાને પરિણામે ગુજરાતના આગવા મૌલિક નાટક "શર્વિલક"ના સર્જક રસિકલાલ પરીખ દ્વારા લેખનનું મંડાણ. આ બંનેએ જાણે ગુજરાતને નાટક, થિયેટર અને દિગ્દર્શક આપવાનું બીડું ઝડપ્યું હતું. એનાં પ્રારંભનાં વર્ષોમાં જશવંત ઠાકર, દિના ગાંધી, કૈલાસ પંડયા, પ્રાણસુખ નાયક એમની સાથે હતાં. પણ એનાં ભૂમિકા અને ભાવિને આપણે તપાસવાં છે; અને તે એ રીતે કે આટઆટલી નિષ્ઠા અને તાલીમની શિસ્ત પછીય કેમ, શું બન્યું; અને કેમ, શું ન બન્યું. . . !

પ્રકરણ 8

નવથિયેટર કર્મ

સ્તબક ત્રણ : દિગ્દર્શક–કેન્દ્રી

(1949-1960)

આ સદીના મધ્યાહ્‌ને

આ સદીના મધ્યાહ્‌ને (એટલે કે આમ તો એના એક વર્ષ આગળ અને બે વર્ષ પાછળ સુધીમાં) – બે ત્રણ એવી ઘટનાઓ ઘટી કે ગુજરાતનાં નવા નાટ્ય થિયેટરકર્મે પડખું ફેરવ્યું. નાટ્ય મંડળીઓએ એક બાજુ ગંભીર રીતે વધુ સજ્જ થવા પ્રયત્ન કર્યો અને ક્યાંક અટકી પડી, તો બીજી બાજુ અમુક નાટ્ય મંડળીઓ ઓટલો ન મળ્યો, તો છેવટે રોટલો મેળવવા તરફ વળી. આ સ્તબકમાં આ સિવાય પણ કેટલાંક બીજાં પરિબળો, લક્ષણો અને પરિણામોએ દેખા દીધી. ટૂંકમાં, ઘણુંક થયું અને થવા જેવું ઘણુંય ન થયું.

તે છતાં આ અરસામાં સ્તબક બદલાતો દેખાય છે. એની સ્થૂળ ઘટનાઓ તે આટલી – અમદાવાદમાં "ગુજરાત વિદ્યાસભા" સંચાલિત નાટ્યપ્રવૃત્તિમાં જયશંકર 'સુંદરી'નો પ્રવેશ (1949) અને અનુભવાતો જતો એમનો નોંધપાત્ર પ્રભાવ; 1949માં "નાટ્યવિદ્યા મંદિર" અને "નટ મંડળ"ની સ્થાપના; 1951માં મુંબઈમાં "ભારતીય વિદ્યાભવન" દ્વારા એકાંકી હરીફાઈઓ, અને એમાંથી બહાર પડેલા નવયુવાન નટો-દિગ્દર્શકો-લેખકો; (અધૂરા સંશોધને 'જૂની' ધંધાદારી રંગભૂમિનાં એક દાયકો મોડા પૂરાં થતાં સો વરસ માનીને !) 1952માં ઊજવાયેલી ગુજરાતી નાટ્ય શતાબ્દી અને "ગુજરાતી નાટ્ય મંડળ"ની સ્થાપના; 1952માં ગુજરાતમાં પરંપરિત (લોક)નાટ્યનાં તત્ત્વો આમેજ કરતા, રસિકલાલ પરીખે લખેલા અને 'સુંદરી' દ્વારા માવજત પામેલા, "મેના ગુર્જરી" નાટકની શતપ્રયોગી રજૂઆત; અને એ દરમિયાન જ રસિકલાલ પરીખે આરંભેલ મૌલિક નાટક "શર્વિલક" વગેરે.

સદીના મધ્યાહ્‌નનું આ દૃશ્ય-આલેખન જે ગુજરાતી રંગભૂમિ પર પરદો ઉઘાડે છે, એ ખૂબ સત્ત્વશીલ, તાલીમકેન્દ્રી, 'થિયેટર મૅન'થી દિગ્દર્શિત, બળૂકા નાટ્ય-લેખન સાથે પ્રેક્ષક-અભિગમ ધરાવતી અને નટમંડળી પોતાના જ નટઘર (જૂના "પ્રેમાભાઈ હૉલ", અમદાવાદ)માં નાટક કરતી રંગભૂમિ છે. એમાં ઉમંગ તો હતો જ, પણ નાટ્યદૃષ્ટિ ય એટલી જ હતી. વળી, 'જૂની' ધંધાદારીને શતાબ્દી પૂરી થઈ હોવાના ગૌરવ સાથે એને વળાવવાની, એક

રીતે 'નવી'ના રંગકર્મીઓની, દિલાવરદિલી હતી; એમાંથીય પમાય એટલું પામવાનો અવકાશ 'નવી'એ રાખ્યો હતો; અને એટલે તો 'સુંદરી' જેવાને ઉચ્ચાસને બેસાડી જશવંત ઠાકર, દિના પાઠક અને અન્ય સાથીદારો – જાણે સમગ્ર રંગભૂમિ - એમની સામે મીટ માંડી રહી હતી.

'સુંદરી' (1889-1975)

1948માં ઈપ્ટા "લોકનાટ્ય સંઘ"ના "ઢીંગલીઘર" નાટકમાં દિનાબહેન પાઠકનો અભિનય જોવા રસિકલાલ પરીખના નિમંત્રણે 'સુંદરી' અમદાવાદ આવ્યા. (અલબત્ત, એ પહેલાં એમણે "રંગમંડળ" સાથે થોડું કામ કર્યું હતું.) એ પછી જશવંત ઠાકર દિગ્દર્શિત "સીતા" નાટકની "રંગ તાલીમ" દરમિયાન 'સુંદરી'એ આપેલા માર્ગદર્શનથી એ બંને નાટકો વધુ સફળ થયાં. 1949માં "ગુજરાત વિદ્યાસભા"ના શતાબ્દી-મહોત્સવ વખતે રમણભાઈ નીલકંઠના "રાઈનો પર્વત"નું તેમણે દિગ્દર્શન કર્યું. રાઈનો પાઠ કરનાર ધનંજય ઠાકર અને લીલાવતીનું પાત્ર ભજવતાં જ્યોત્સ્નાબહેન રાજાને ખૂબ ઝીણવટપૂર્વક તાલીમ આપી. જાલકાની ભૂમિકામાં વિનોદિની નીલકંઠના અભિનયથી 'સુંદરી' રાજી થયા હતા.

આ અનુભવે વિદ્યાસભાએ થિયેટર માટે "નાટ્યવિદ્યા મંદિર" અને એના પ્રાયોગિક અંગ તરીકે "નટ મંડળ"ની યોજના વિચારી; અને એનું ગુરુપદ 'સુંદરી'ને સોંપ્યું. નવરંગભૂમિને સમગ્ર રીતે બળૂકી બનાવવાનો આ સંસ્થાઓનો પ્રાથમિક ઉદ્દેશ હતો; ("ભારત સહકારી નાટ્ય સંઘ" પણ એમાંથી જ ઉદ્‌ભવ્યો.) લગભગ એક દાયકાની એની પ્રવૃત્તિ આ સ્તબક જ નહીં, પરંતુ સમગ્ર ગુજરાતની રંગભૂમિના મોટા વળાંક સમી હતી, જેમાં અનેક નટો, દિગ્દર્શકોને તાલીમ મળી. રવિશંકર રાવળ, ઉમાશંકર જોશી, એસ. આર. ભટ્ટ, જશવંત ઠાકર અને ધનંજય ઠાકરે આ તાલીમમાં એમને સહકાર આપ્યો. આ "નાટ્યવિદ્યા મંદિર"ના અભ્યાસક્રમને આધારે પછીના વર્ષે વડોદરા યુનિવર્સિટીએ એના ઉપકુલપતિ હંસા મહેતા અને ચંદ્રવદન મહેતાએ વિશ્વવિદ્યાલય કક્ષાનું નાટકના સ્નાતકનું તાલીમ-માળખું રચ્યું.

'સુંદરી'એ શરૂઆત કરી ભાસનું "ઉરુભંગ" અને બોધાયનના "ભગવદજ્જુકિયમ્"ની પ્રાયોગિક તાલીમના પ્રારંભથી. એમાંય "વાચિક"ની કષ્ટસાધ્ય તાલીમથી જ સહુએ શરૂઆત કરવી પડતી. કેવી રીતે સ્થિર ઊભા રહેવું, ગતિની શરૂઆત કરવી, એનું ચિત્ર ઉપસાવવું, એનીય હારમાળા કરવી; પાત્રનો પાત્રો સાથેનો, અને એ બધાંનો નાટક સાથે, અને અંતે નટની રમણભૂમિનો પ્રેક્ષકો સાથે કેવી રીતે સંબંધ જોડવો વગેરેની તલસ્પર્શી તાલીમ 'સુંદરી' આપતા.

"ઉરુભંગ"માં શિવકુમાર જોશીએ દુર્યોધનની ભૂમિકા કરી. બીજાં કલાકારો હતા – જશવંત ઠાકર, સત્યવતીબહેન, ગિરીશ ભચેચ વગેરે. પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃત શૈલીનાં આ નાટકોએ જાણે "નાટ્યવિદ્યા મંદિર"ની તાલીમને સાર્થક કરી. એ જ વર્ષે 'સુંદરી'એ હેન્રિક ઇબ્સનના નાટકનો ગુજરાતી અનુવાદ "સાગર ઘેલી" રજૂ કર્યો. એ પછી જશવંત ઠાકર 1950માં

"નાટ્યવિદ્યા મંદિર"ના સૂત્રધાર-પંચમાંથી છૂટા થયા અને તેમણે "ભરતનાટ્યપીઠ"ની સ્થાપના કરી. "નાટ્યવિદ્યા મંદિર"નાં પછીનાં નાટકો – તે શરત્ચંદ્રની નવલકથા "વિરાજવહુ"નું નાટ્યાંતર, અને ઈબ્સનના નાટકનો ગુજરાતી અનુવાદ "લોકશત્રુ". જોકે 1951માં "વિરાજવહુ"ના છ અને "લોકશત્રુ"ના ત્રણ જ શૉ થઈ શક્યા. "નાટ્યવિદ્યા મંદિર"ને પગભર કરવા ભારતીબહેન સારાભાઈની મદદથી "ખોટ ફંડ" ઊભું કરવામાં આવ્યું. એ પછી કૈલાસ પંડયા અને દિનાબહેન 'સુંદરી'ના સાથીદારો તરીકે જોડાયાં. એક કાયમી ફંડ ઊભું કરી 1952માં પ્રાણવાન નાટ્યપ્રયોગો સતત રજૂ કરવા માટે "નટ મંડળ"ની સ્થાપના કરવામાં આવી. એનું પહેલું નાટક, તે મૂળશંકર મૂલાણીનું "જુગલ જુગારી". "મુંબઈ ગુજરાતી નાટ્ય મંડળી"ની મૂળ શૈલીમાં એનું સંકલન થયું. અલબત્ત, અભિનય 'નવી' રંગભૂમિ મુજબ શિખવાયો.

મૂળ પોતે નાયક - એટલે ભવાઈ 'સુંદરી'ના લોહીમાં વહે; એમને નવું નાટક મળ્યું તે રસિકલાલ પરીખનું "મેના ગુર્જરી", અને એમાં ભળ્યો દિના બહેનનો "ચાઈનીઝ ઓપેરા" જોયાનો અનુભવ. પરિણામે સર્જાયું સંગીત-નૃત્યપ્રધાન નાટક "મેના ગુર્જરી". રસિકલાલ ભોજકે એને સંગીતથી મઢયું; મેનાની ભૂમિકા ભજવી દિના બહેને; બાદશાહ તરીકે કૈલાસ પંડયા, અમથી કાકી તરીકે પ્રભાબહેન પાઠક અને એની સાથે હતાં અનસૂયા સુતરિયા, અરવિંદ પાઠક અને પ્રાણસુખ નાયક. ખુદ મેનાનાં પિતાની ભૂમિકા થોડા પ્રયોગો પૂરતી 'સુંદરી'એ ભજવી હતી. એના કુલ પાંસઠ શૉ થયા. આટલા સુંદર દિગ્દર્શન બદલ 'સુંદરી'ને 1954નો "રણજિતરામ સુવર્ણચંદ્રક" એનાયત થયો.

ભૂમિજાત કલાનાં તત્ત્વોને આધારે 1871માં લખાયેલ કવિ દલપતરામનું "મિથ્યાભિમાન" 'સુંદરી'એ પેશ કર્યું 1955માં. એટલી ઝીણવટથી તેમણે આ નાટક તૈયાર કરાવ્યું કે, એના નટ પ્રાણસુખ નાયક અને એના પાત્ર જીવરામ ભટ્ટ પર્યાયો બની ગયા. "મેના ગુર્જરી"માં જે અડધું પડધું 'સુંદરી'એ કર્યું હતું, તે "મિથ્યાભિમાન"માં નટની રમણભૂમિની નવી રીતે કલ્પના કરી – પરદા કે રંગસ્થળની મર્યાદાને દૂર કરી; ખુલ્લામાં એ રજૂ કર્યું. ટૂંકમાં, અભિનય એટલે કે નટ, અને નાટક એટલે લેખક-દિગ્દર્શક એમાં કેન્દ્રે રહ્યા. એમાં દિનાબહેન, અનસૂયાબહેન, બાપાલાલ રાવળ અને કૈલાસ પંડયાનું જૂથકાર્ય હતું.

ત્યારબાદ 'સુંદરી'એ શરત્ચંદ્રનાં "વિજયા" (1956) તથા "નિશાચર", અને જે.બી. પ્રિસ્ટ્લીના નાટકનું ધનંજય ઠાકરે કરેલું રૂપાંતર "કલ્યાણી" રજૂ કર્યાં. એમાં ઇન્સ્પેકટર તરીકે નરોત્તમ શાહે ખૂબ સંવેદનશીલ ભૂમિકા ભજવી.

"નટ મંડળ"ની આર્થિક સંકડામણ ધીમે ધીમે વધતી જતી હતી. "ભારત સહકારી નાટ્ય મંડળ"ના નામથી "નટ મંડળ"ને ટકાવી રાખવા નવું બંધારણ ઘડાયું. (જશવંત ઠાકર વડોદરાથી આવીને અમદાવાદની "હ. કા. આટ્‌ર્સ કૉલેજ"ના નાટ્ય વિભાગ અને 'નટ મંડળ'માં 1960માં જોડાયા હતા.)

જયશંકર 'સુંદરી'એ અમદાવાદમાં દોઢ દાયકો પલોંઠી વાળીને નાટ્યતાલીમ અને દિગ્દર્શનમાં મન પરોવ્યું. એ ઉપરાંત આ દરમિયાન તેઓ રસિકલાલ પરીખના "શર્વિલક"ના નાટ્યલેખનમાં પહેલેથી છેલ્લે સુધી સાક્ષી રહ્યા. 1960 માં "નટ મંડળ"માંથી મુક્ત થઈ 'સુંદરી' વીસનગર પાછા વળ્યા.

ભરત નાટ્યપીઠ

જશવંત ઠાકર (1915-1991)ની આ મંડળી પણ 1949માં શરૂ થઈ. "લોકનાટ્ય સંઘ"માંથી છૂટા થઈ ચીનુભાઈ સોજના ('મામા'), બાબુભાઈ પટેલ, અનસૂયા સુતરિયા, કમલેશ ઠાકર વગેરેને સથવારે, "લોકનાટ્ય સંઘ"ના 'થિયેટર મેનિફેસ્ટો'ને સ્વીકારી જશવંત ઠાકરે "ભરત નાટ્યપીઠ"ની સ્થાપના કરી હતી. એ રીતે પણ આ સ્તબક "દિગ્દર્શકકેન્દ્રી નાટ્યપ્રવૃત્તિ"નો બને છે.

એનું પ્રથમ નાટક હતું મૅક્સિમ ગૉર્કીના નાટકનો અનુવાદ "ઊંડા અંધારેથી". એ પછી તો "ભરત નાટ્યપીઠે" અનેક નવાં નાટકો રજૂ કર્યાં. "દુઃખીનો બેલી" (લેખક : તુલસી લાહિરી), શેક્સપિયરનું "હેમ્લેટ" (અનુવાદ – આશાભાઈ પટેલ), "મુદ્રારાક્ષસ" (અનુવાદ – કે. કા. શાસ્ત્રી), "મૂષક અને મનુષ્ય" (સ્ટેન્બેકના "માઇસ ઍન્ડ મૅન"નો સુન્દરમ્‌નો અનુવાદ), ટાગોરનું "અચલાયતન", "લતીફ ક્યાં છે?" (ક્લિફોર્ડ ઓડેટ્સના નાટકનો અનુવાદ) વગેરે. "હેમ્લેટ" નાટકના ત્રીસ પ્રયોગો થયા હતા. એને યાદ કરતાં જશવંત ઠાકરે એક વાર કહ્યું હતું, કે "નર્મદ" પછી "હેમ્લેટ"માં એમણે પાત્રમયતા અનુભવી હતી. આ ઉપરાંત "મુદ્રારાક્ષસ" સૌથી વધુ સફળ થયું હતું.

બે વર્ષમાં જ દોઢેક ડઝન નાટકોની ધૂમ મચાવી, 1950માં "ગુજરાત વિદ્યા સભા" માટે જયશંકર 'સુંદરી' સાથે "રાઈનો પર્વત" રજૂ કરી, એ જ વર્ષે વડોદરા યુનિવર્સિટીમાં નાટ્ય વિભાગના વડા તરીકે જોડાયા; ત્યાં , ચંદ્રવદન મહેતા, ટાગોર, ઇબ્સન અને પ્રભુલાલ દ્વિવેદીનાં નાટકો રજૂ કરી યુનિવર્સિટીમાંથી છૂટા થયા. 1951માં રાજકોટમાં ગુણવંતરાય આચાર્ય અને તલ્સ્તૉયનાં નાટકો રજૂ કર્યાં. 1955-1960 વચ્ચે ફરીથી વડોદરા યુનિવર્સિટીમાં નાટ્યવિભાગમાં જોડાઈ ચંદ્રવદન મહેતા, અન્તોન ચે ખોફ, શેક્સપિયર ("ઓથેલો") વગેરેનાં વિવિધ નાટકોનું દિગ્દર્શન કર્યું. 1960 પછી હ. કા. આટ્ર્સ કૉલેજમાં નાટ્ય વિભાગ શરૂ કરી. અનેકોને નાટ્યતાલીમ આપતાં "નટ મંડળ" તરફથી ટાગોર, શેક્સપિયર ("મૅક્બેથ"), મનુભાઈ પંચોળી 'દર્શક' ("પરિત્રાણ"), આલ્બેર કેમ્યૂ ("અજગર ભરડો" – અનુવાદક હસમુખ બારાડી) વગેરે રજૂ કર્યાં. 1971થી "ગુજરાત કૉલેજ"માં નાટ્યતાલીમ શરૂ કરી, મડિયાનું "રામલો રોબિનહૂડ", દસ્તયેવસ્કીનું "અંતરનો અપરાધી" (અનુવાદક સુભાષ શાહ), પ્રબોધ જોશીનું "આંબે આવ્યા મોર" વગેરેથી તખ્તો ગજવ્યો. 1973થી ફરી "ભરત નાટ્યપીઠ"ને પુનર્જીવિત કરી જે નોંધપાત્ર નાટકોની રજૂઆત કરી એમાં રસિકલાલ પરીખનું

"શર્વિલક", કાલિદાસનું "અભિજ્ઞાન શાકુંતલમ્" અને મરાઠી પરથી "નટ સમ્રાટ" મહત્ત્વનાં હતાં.

જશવંત ઠાકરની આખી કારકિર્દી નાટ્યતાલીમ અને નટ-દિગ્દર્શકની મથામણની રહી છે. એમણે એ તાલીમ માટે અનેક પુસ્તકો લખ્યાં, નાટકોના અનુવાદો કર્યા, મૌલિક નાટકો લખ્યાં. એમાં મહત્ત્વનાં તે આ – "નાટ્યશિક્ષણનાં મૂળ તત્ત્વો" (1957), "નાટ્યપ્રયોગશિલ્પ" (1959), "લોકનાટ્ય અને ગામડું" (1960).

"નર્મદ"થી નટસમ્રાટ

1944માં "ઈપ્ટા" માટે જશવંત ઠાકરે "નર્મદ" રજૂ કર્યું, ત્યારથી "ભરત નાટ્યપીઠ" દ્વારા રજૂ થયેલ "નટસમ્રાટ" સુધી વિસ્તરતી એમની કારકિર્દીમાં મુખ્ય નટ-દિગ્દર્શકનું એક વલણ ઊઠે છે, તે છતાં રંગભૂમિનાં એકેએક પાસાંને ક્રાન્તદૃષ્ટિથી જોઈ, એમાં દેશી-વિદેશી રંગભૂમિ અને અભિનયકળાનો અનુભવ આમેજ કરી, ખૂબ વિવિધતાભર્યાં નાટકોનું દિગ્દર્શન કરવાની એમની ક્ષમતા અને દૃષ્ટિ 1949થી 1960 વચ્ચેના દિગ્દર્શનકેન્દ્રી સ્તબકની બહાર પણ સફળ રીતે પ્રસરતી જણાય છે. કેટલાકને મતે એ 'નિષ્ફળ રજૂઆતોના સફળ દિગ્દર્શક' હતા, તે છતાં રંગભૂમિ પ્રત્યેની એમની નિષ્ઠા, પ્રતિબદ્ધતા અને ઊંડી સમજ માટે કોઈનેય બે મત નથી. રાજકીય વિચારસરણીનાં લેબલો ચોટાડતાં તત્કાલીન સમાજ અને આગેવાનો સામે એમણે ઝઝૂમવું પડયું. મુંબઈથી અમદાવાદ, વડોદરાથી રાજકોટ અને ફરીથી અમદાવાદ – એમ સતત રઝળપાટ કરતાં તન-મન-ધનને થયેલા નુકસાન તરફ તેમણે કદી ધ્યાન ન આપ્યું. પરંતુ કોઈ એક જ સ્થળે એકાદ થિયેટર અને નટ મંડળી સાથે પૂરી સ્વાયત્તતાથી એમના જેવા નાટ્યમહર્ષિને આપણે ઠરી ઠામ થવા દીધા હોત, ચંદ્રવદન મહેતાની ટહેલને ખ્યાલમાં રાખી હોત, જયશંકર 'સુંદરી'ને વૃદ્ધાવસ્થામાં કુટુંબથી દૂર અમદાવાદમાં નાટ્યતાલીમ માટે રોકવાને બદલે, છેવટે 1960 પછીયે એમના વતન વીસનગરમાં કોઈ સંસ્થા ઊભી કરી આપી હોત . . વગેરે સંભવિતતાઓ હવે તો ભૂતકાળ બની ગઈ છે. તે છતાં ગુજરાતે જશવંત ઠાકરને મોડાં મોડાંય માનઅકરામો આપ્યાં, ઇનામો, ચંદ્રકોથી નવાજ્યા તો ખરા. "નટ સમ્રાટ" બનતાં સુધી એમણે "નર્મદ"નો જુસ્સો જાળવી રાખ્યો હતો, અને નટોના સમ્રાટ બનવા છતાં દિગ્દર્શન અને નાટ્યશિક્ષકની ભૂમિકાય સુપેરે ભજવી હતી. દિગ્દર્શનકેન્દ્રી આ સ્તબકમાં 'સુંદરી' પછી જશવંત ઠાકરનું ("ભરત નાટ્યપીઠ" અને "વડોદરા નાટ્ય વિભાગ" સહિતનું) કાર્ય ઝળકી ઊઠે છે.

પ્રાણસુખ નાયક (1910-1990)

મહેસાણા તાલુકાના એક નાના ગામે "છેલબટાઉનો વેશ" ભજવતા મણિલાલ નાયકને ત્યાં એમનો જન્મ. અનેક નિષ્ફળતાઓ પછી નાટકના કૌટુંબિક સંસ્કારને લીધે "મુંબઈ ગુજરાતી

નાટ્યમંડળી"માં તેમને સ્થાન મળ્યું; અને જયશંકર 'સુંદરી'એ એમને તાલીમ આપતાં આપતાં એમનામાં સાહિત્યિક વૃત્તિ પણ જગાવી. ગજેન્દ્ર પંડયાના "કૉલેજ કન્યા" નાટકમાં 'રોમિયો'ની જોડીમાં કિશોરીની ભૂમિકામાં પ્રાણસુખ નાયક લોકપ્રિય બન્યા. પ્રાણસુખભાઈના જીવનમાં પણ એવા અનેક પ્રસંગો બન્યા, કે જે ખુદ નાટ્યાત્મક હતા. દા.ત., અવાજ બેસી ગયા પછી તેમણે કરેલો માત્ર મૂક અભિનય પ્રેક્ષકોએ ચલાવી લીધેલો; એ જ રીતે પત્નીના મૃત્યુ પછી થોડા જ કલાકોમાં એમણે હાસ્યરસિક ભૂમિકા કરતાં પ્રેક્ષકોને હસાવી બેવડ વાળી દીધેલા. વ્યવસાયી રંગભૂમિની કીર્તિદા કારકિર્દી પછી અમદાવાદમાં નટ મંડળમાં જયશંકર 'સુંદરી' અને દિનાબહેન પાઠકના માર્ગદર્શન હેઠળ "મેના ગુર્જરી", "વિજયા" અને "બાજીરાવ મસ્તાની"માં યશદાયી ભૂમિકાઓ ભજવી. "મિથ્યાભિમાન"માં જીવરામ ભટ્ટનું એમનું પાત્રનિરૂપણ તો ગુજરાતી રંગભૂમિનો સીમાસ્તંભ છે. "પ્રાણ થિયેટર્સ" નામની પોતાની સંસ્થામાં પણ એમણે અનેક લોકપ્રિય નાટકો તેયાર કર્યાં.

'રંગભૂમિ'

1949માં અમદાવાદમાં શરૂ થયેલ "જવનિકા"ની સાથોસાથ જ મુંબઈમાં એ જ વર્ષે આ સંસ્થાની સ્થાપના થઈ. પ્રતાપ ઓઝા, વિષ્ણુ કુમાર વ્યાસ, લીલા જરીવાલા, મધુકર રાંદેરિયા, મંગળદાસ પક્વાસા, ગુણવંતરાય આચાર્ય વગેરેના સથવારે અમર જરીવાલાના મહામંત્રી પદે આ સંસ્થાએ અનેક નાટકોની રજૂઆત કરી; અને પ્રતાપ ઓઝા, વિષ્ણુકુમાર વ્યાસ વગેરેએ આ દિગ્દર્શનકેન્દ્રી સ્તબકમાં યથોચિત ફાળો આપ્યો. દસ વર્ષની કારકિર્દી પછી આ સંસ્થાએ નાટ્યમિલન યોજ્યું, અને "નાટ્યરંગ" નામનું સામયિક શરૂ કરી નાટ્યસિદ્ધાંતની ચર્ચા વિચારણામાં પણ ફાળો આપ્યો હતો. "રંગભૂમિ"એ પહેલે જ વર્ષે જે. બી. પ્રિસ્ટ્લીનું "ઇન્સ્પેકટર કોલ્સ" ગુજરાતીમાં અવતાર્યું. એ પછીનાં નાટકોમાં આચાર્ય અત્રેનું "દુનિયા શું કહેશે", રમણલાલ દેસાઈની નવલકથાનું રૂપાંતર "પૂર્ણિમા", વજુભાઈ ટાંકનો અનુવાદ "નરબંકા", અને 'દર્શક'ના નવલકથાનું રૂપાંતર "ઝેર તો પીધાં જાણી જાણી" નોંધપાત્ર છે. નાટ્યકસબ અને રસની દૃષ્ટિએ વૈવિધ્યવાળાં નાટકો રજૂ કરવાં એ "રંગભૂમિ" સંસ્થાની વિશિષ્ટતા રહી. નાટ્યકાર જયંતી પટેલે "રંગભૂમિ" માટે "ભાડૂતી પતિ"નું દિગ્દર્શન કર્યું હતું.

આ સ્તબકની ખાસ મહત્ત્વની ઘટના, તે 1952માં ઉજવાયેલી "ગુજરાતી નાટ્ય શતાબ્દી". ધનસુખલાલ મહેતાના માર્ગદર્શનમાં નવીનચંદ્ર ખાંડવાળા, પ્રાગજી ડોસા, દામુ ઝવેરી, મધુકર રાંદેરિયા વગેરેએ પ્રાણલાલ દેવકરણ નાનજીની આગેવાનીમાં "જૂની" ધંધાદારીને સો વર્ષ પૂરા થતાં, એ નિમિતે નાટ્ય સમાહ યોજ્યું, એક સ્મારક ગ્રંથ બહાર પાડયો અને "ગુજરાતી નાટ્ય મંડળ"ની સ્થાપના કરી. નાટ્યસમાહમાં "અદાબેલી" (દિગ્દર્શન - જશવંત ઠાકર), "સ્નેહનાં ઝેર" (ચંદ્રવદન ભટ્ટ), "માલવપતિ મુંજ" (માસ્ટર અશરફખાન), "એળે નહીં તો બેળે" (દિગ્દર્શન - જયંતી પટેલ), "લગ્નની ગાંઠ" (અદી મર્ઝબાન), "રાખનાં

રમકડાં" (નિર્માણ - "ભારતીય વિદ્યાભવન") વગેરેએ ભારે ધૂમ મચાવી. "ગુજરાતી નાટ્ય મંડળ" સંસ્થાએ નાટ્યસિદ્ધાંતોની ચર્ચા અને સંશોધનને ટેકો આપ્યો. આ મંડળ તરફથી યોજાયેલી લેખન હરીફાઈઓમાં મૌલિક નાટ્યલેખનને પ્રોત્સાહન મળ્યું.

પૂરાં થયાં હતાં સો વર્ષ 'જૂની' ધંધાદારી રંગભૂમિનાં, પરંતુ એની શતાબ્દીની ઉજવણીથી સઘન પ્રવૃત્તિ માટે ઉત્સાહનો સંચાર થયો 'નવી' રંગભૂમિમાં ! મોટા ભાગે મુંબઈકેન્દ્રી રહેલી 'જૂની' ધંધાદારીની શતાબ્દી ત્યાં ઊજવાઈ, પરંતુ 'નવથિયેટર કાર્ય'ને, આપણે આગળ જોયું તેમ, અમદાવાદમાં 'સુંદરી'એ અને જશવંત ઠાકરે મોટો વળાંક આપ્યો હતો.

અહીં આડવાત તરીકે બે-ત્રણ પ્રવાહોની નોંધ કરવી જોઈએ : જેમ 'જૂની' ધંધાદારી રંગભૂમિ મોકો મળતાં, મુંબઈથી ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્ર આવી, નાટકો રજૂ કરી, એના નાટ્યમાળખાનું મોડેલ આપી, ધન-કીર્તિ રળી જતી; એમ આજે પણ 'નવી' રંગભૂમિની મુંબઈસ્થિત નાટ્ય મંડળીઓ કરે છે. ગુજરાતી પ્રજા જેમ અન્ય કોઈ ધંધા માટે, અને મંચનકલા કે સંસ્કૃતિના સાતત્ય માટે મુંબઈ ભણી નજર ત્યારે નાખતી, એમ આજે પણ નાખે છે. મુંબઈમાં સફળતા મળે એને સર્વક્ષેત્રે સર્વાંગી સફળતા એ ગણે છે – આ એક વાત; પણ બીજી વાત તો એટલીય ખરી, કે મુંબઈનું એ પ્રવૃત્તિ-સાતાત્ય 'જૂની' અને 'નવી' બંને રંગભૂમિઓ માટે ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રથી ગયેલા લેખકો-કલાકારોના ફાળાથી મોટા ભાગે ટક્યું છે. જોકે, આ ત્રીજી વાત પણ વિચારણીય છે, કે નાટ્ય તાલીમની શરૂઆત 1949માં અમદાવાદમાં "નાટ્ય વિદ્યા મંદિર"માં, 1950માં "વડોદરા વિશ્વવિદ્યાલય"માં, 1955માં "સૌરાષ્ટ્ર સંગીત નાટક અકાદમી" રાજકોટમાં, 1960માં અમદાવાદની "હ. કા. આર્ટ્સ કૉલેજ"માં, 1970માં અમદાવાદની "ગુજરાત કૉલેજ"માં, 1982માં "સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટી" અને "ભાવનગર યુનિવર્સિટી"માં થઈ. મુંબઈમાં આટલું ક્રમ થયું હતું "આઈ.એન.ટી." કે "રંગભૂમિ" જેવી સંસ્થાઓની પ્રયોગલક્ષી તાલીમ સિવાય? તેમ 'સુંદરી' અને જશવંત ઠાકર પણ, "મુંબઈ ગુજરાતી નાટ્ય મંડળી" અને "ઇપ્ટા" પછી અમદાવાદમાં સ્થિર થયા, ત્યારે જ એક આખો "દિગ્દર્શક-કેન્દ્રી સ્તબક" રચી આપે છે. એમાં રંગભૂમિ-શિક્ષણ તથા કલાલક્ષી વળાંક દેખાય છે.

મુંબઈની નાટ્યસંસ્થાઓ અને મુંબઈ બહારની નાટ્યસંસ્થાઓનાં મૌલિક અને રૂપાંતરિત નાટકોનું પસંદગીવૈવિધ્ય પણ ઘણું સ્પષ્ટ કરી શકે. ઉદાહરણ તરીકે 'સુંદરી' અભિનીત "મુંબઈ ગુજરાતી નાટ્ય મંડળી"નાં નાટકો અને "નટ મંડળ"માં એમનાં દિગ્દર્શિત નાટકોની સૂચિ વિગતે તપાસવી જોઈએ. એ જ રીતે, અલ્પજીવી "એબ્સર્ડ"નો પ્રવાહ, "આકંઠ સાબરમતી" જેવી લેખકોની વર્કશોપ, કે એ પછી લેખકો જે રીતે નાટ્યજૂથોમાં નિર્ણાયક બની, શૈલીપરક મૌલિક નાટ્યલેખન અને ભજવણી તરફ વળ્યા એ નવતર ઉન્મેષોનું કડીબદ્ધ સાતત્ય મુંબઈની ગુજરાતી રંગભૂમિમાં શક્ય બન્યું હોત?

આ સ્તબકની બીજી મહત્ત્વની ઘટના તે 1951માં મુંબઈમાં "ભારતીય વિદ્યા ભવન"

દ્વારા યોજાયેલ એકાંકી હરીફાઈઓ, અને 1955માં આરંભાયેલ મુંબઈ રાજ્ય સંચાલિત વાર્ષિક નાટ્યસ્પર્ધાઓ. 1956ની એકાંકી સ્પર્ધાઓમાં અનેક નવયુવાન નટો-દિગ્દર્શકો બહાર આવ્યા અને પ્રલંબ નાટકોની રાજ્યહરીફાઈઓમાં વધુ તાલીમ પામતા રહ્યા. આ સ્તબકમાં આ હરીફાઈઓમાં ભાગ લેવો, અને એમાં ઇનામપાત્ર ઠરવું, એ રંગકર્મીઓને ગૌરવપ્રદ લાગતું. એને લીધે અનેક લેખકો પણ આગળ આવ્યા (દા.ત. પ્રબોધ જોશી, શિવકુમાર જોશી વગેરે). નટો-દિગ્દર્શકો તરીકે ખૂબ ઝળક્યા તે વિષ્ણુકુમાર વ્યાસ, મધુકર રાંદેરિયા, પી. ખરસાણી, વનલતા મહેતા, માર્કંડ ભટ્ટ વગેરે. ભૂમિજાત કલાઓના સંમિશ્રણથી નીપજતાં નવાં નાટકો "મેના ગુર્જરી", ચંદ્રવદન મહેતાનું "હોહોલિકા" અને પન્નાલાલ પટેલનું "મળેલાં જીવ" પછી માર્કન્ડ ભટ્ટ ઝવેરચંદ મેઘાણીના "શેતલને કાંઠે" માટે મુંબઈ રાજ્યની નાટ્યસ્પર્ધામાં 1957માં પ્રથમ ઇનામ લઈ આવ્યા હતા. (એમણે "સૌરાષ્ટ્ર સંગીત નાટક અકાદમી", રાજકોટમાં 1955માં નાટ્યતાલીમ શરૂ કરેલી.) આ સ્પર્ધાઓએ પણ દિગ્દર્શકોને તાલીમ આપી, અને એમનો ફાળો પણ આ દિગ્દર્શક-કેન્દ્રી સ્તબકમાં ખૂબ મહત્ત્વનો છે.

શતાબ્દી મહોત્સવના એક ઠરાવ મુજબ 1958માં પ્રથમ "ગુજરાતી નાટ્ય સંમેલન" યોજાયું. એમાં અનેક વિદ્વાનોએ નાટ્યપ્રવૃત્તિ અંગે તાત્ત્વિક ચર્ચાઓ કરી, અને ગામડાંઓમાં ધકેલાઈ ગયેલી 'જૂની' ધંધાદારી, તો શહેરો પૂરતી જ મર્યાદિત રહેલી 'નવી' રંગભૂમિ વિશે વિશદ્ વિશ્લેષણ કર્યું.

આ ગાળા દરમિયાન ગુજરાતી રેડિયો નાટ્યલેખન અને ભજવણીનાંય અનેક સુફળો મળ્યાં : "એકાંકી સ્વરૂપ અને સાહિત્ય" ('આકાશવાણી'ના કાર્યક્રમનિયોજક નંદકુમાર પાઠક – 1955), "જયશંકર 'સુંદરી'ની દિગ્દર્શનકલા" (જશવંત ઠાકર – 1957), "બિનધંધાદારી રંગભૂમિનો ઈતિહાસ" (ધનસુખલાલ મહેતા – 1956) વગેરે એમાં મહત્ત્વનાં ગણાય.

આ જ સ્તબકમાં 1951માં વડોદરામાં "શેક્સપિયર સોસાયટી"ની સ્થાપના થઈ હતી. વર્ષે એકની સરેરાશે આ સંસ્થાએ આજ સુધી પ્રશિષ્ટ અંગ્રેજી નાટકોની રજૂઆત કરી છે. 1955માં સુરતમાં "રાષ્ટ્રીય કલા કેન્દ્ર" અને મુંબઈમાં "રંગમંચ" સંસ્થાઓની સ્થાપના પણ અહીં નોંધવી જોઈએ. જાણીતા નાટ્યકાર વજુભાઈ ટાંકની આગેવાનીમાં રચાયેલા "રાષ્ટ્રીય કલા કેન્દ્રે" અનેક એકાંકીઓ અને પ્રલંબ નાટકો રજૂ કર્યાં છે. એમાં "ભાભી", "વળામણાં", "કુંથારનાં છોરુ" વગેરે નોંધપાત્ર છે. જાણીતા વાર્તાકાર ભગવતી કુમાર શર્મા અને પત્રકાર ચંદ્રકાંત પુરોહિત આ સંસ્થા સાથે સંકળાયેલા છે.

ચુનીલાલ મડિયાને સમાંતર એકાંકીઓની સાથેસાથ અનેકાંકીઓનું વિપુલ પ્રદાન શિવકુમાર જોશીએ, જયશંકર 'સુંદરી' પાસે "નાટ્ય વિદ્યા મંદિર"માં તાલીમ પછી લેખન તરફ વળીને, કર્યું. તેમણે 1952માં શરત્ચંદ્રની નવલકથા "વિરાજવહુ"નું રૂપાંતર કર્યું. એ પછી 1960 સુધીમાં આઠ લાંબાં નાટકો આપ્યાં. ત્યારબાદ પણ બીજાં ડઝનેક નાટકો તેમણે લખ્યાં છે. એકવિધ શહેરી સામાજિક વાતાવરણ, બોલકા દીર્ઘ સંવાદો, કથાની સ્થૂળ ઘટનાસ્તરે

રજૂઆત, અને તે છતાં અભિનયક્ષમતા એમનાં નાટકોની વિશિષ્ટતા રહી છે. એમનાં ઘણાં નાટકો પહેલાં જાણે રેડિયો માટે વિચારાયાં હોય એવાં લાગે છે. અનેક સ્થળે વિચાર-સંઘર્ષ ચરિત્રોમાં ઢળેલો દેખાતો નથી તે છતાં કથા-વિકાસગતિ હંમેશા સ્ફૂર્તિલી જણાય છે. એમ લાગે છે, જાણે એમનાં નાટકો પણ જો સતત ભજવાતાં રહ્યાં હોત, તો શિવકુમાર અને ગુજરાતી રંગભૂમિ બંનેને ફાયદો થયો હોત.

"ભારતીય વિદ્યાભવન"ની એકાંકી હરીફાઈઓ અને મુંબઈ રાજ્ય સરકાર યોજિત વાર્ષિક નાટ્યસ્પર્ધાઓમાંથી બહાર પડેલા યુવાન નટો-દિગ્દર્શકો 1960માં કોઈ ને કોઈ મંડળીઓ સાથે (દા.ત., પ્રવીણ જોશી જેવા "આઈ.એન.ટી."માં) જોડાઈ 'નવી' ગુજરાતી રંગભૂમિને સતત ધંધાદારી નાટ્યપ્રયોગોથી વળાંક આપે છે, અને માત્ર દિગ્દર્શક ન રહેતાં મુખ્ય નટ-વ્યવસ્થાપક બને છે. 'નવી' રંગભૂમિનો તખ્તો "નાટ્યવિદ્યા મંદિર" માંથી 1960માં 'સુંદરી'ની વિદાય સાથે મુંબઈમાં પલટાય છે.

હવે થિયેટર અને નાટ્યકર્મ એક રીતે તો ત્રીજા સ્તબકનું ક્યાંક સાતત્ય કરે છે, તો મુંબઈની આબોહવામાં એ આર્થિક પ્રવૃત્તિ તરીકે વિકસી અગાઉના રસ-હેતુલક્ષિતાથી દૂર સરે છે; દેશી-વિદેશી ભાષાઓનાં અનુવાદો-રૂપાંતરો એ **નટ-વ્યવસ્થાપક-કેન્દ્રી પ્રવૃત્તિને** કોઠે પડી જાય છે, એ ત્યાં સુધી કે નાટ્ય-રજૂઆતોની કલા અને વ્યવહાર પક્ષની પ્રવૃત્તિ પણ વ્યક્તિકેન્દ્રી બને છે. વાચન, પ્રવાસ કે તાલીમ દ્વારા અન્ય રંગભૂમિઓનો સંપર્ક વ્યાપક બનવા છતાં, થિયેટર કે નાટ્યકર્મમાં સભારંજક રહસ્ય - સેક્સ - પ્રહસન - આંસુના ચપોચપ ઊપડતા માલથી વધારે કંઈ આપણે 'ઇમ્પોર્ટ' કરી શક્યા જણાતા નથી. આ ગાળામાં શ્વાસ અધ્ધર થઈ જાય એવી વ્યક્તિઓ, મંડળીઓ કે પ્રવૃત્તિઓ થઈ છે. એમાંની ઘણીક હજી કાર્યરત છે, તો એમાંનાં અનેકોના સાક્ષીઓ આજે મોજૂદ છે. એને વીત્યા સમય તરીકે નહીં, "બનંતી" તરીકે આપણે જોવો જોઈએ.

પ્રકરણ 9

નવથિયેટર કર્મ

સ્તબક ચાર : નટવ્યવસ્થાપક-કેન્દ્રી

(1960-1990)

નવનાટ્યકર્મને ચાર દાયકા થયા છે. ચંદ્રવદન મહેતા અને કનૈયાલાલ મુનશીએ, જશવંત ઠાકર અને જયશંકર 'સુંદરી'એ, "ઇપ્ટા" અને "નટમંડળ", "રંગમંડળે" અને "ભરત નાટ્ય પીઠે", "ભારતીય વિદ્યાભવન" અને "નાટ્ય વિદ્યા મંદિરે", તેમજ રસિકલાલ પરીખ અને પ્રાગજી ડોસાએ -- એટલે કે નામ બોલતાં મોં ભરાઈ જાય એવા ધુરંધરોએ એને પળોટી પળોટીને અનેક રીતે સમૃદ્ધ કર્યું છે. તે માટે કારણભૂત છે 1922થી 1939ની વચ્ચે જુસ્સાભેર થયેલી જેહાદ, 1939થી 1949થી વચ્ચે કલાલક્ષી નાટ્યમંડળોની રચના અને 1949થી 1960ની વચ્ચે બબ્બે દિગ્દર્શકોને કેન્દ્ર સ્થાને બેસાડીને નક્કર પાયે મૂકાયેલી નાટ્યતાલીમ. આ ચાલીસ વર્ષોમાં અનેકાંકી અને એકાંકીઓનું છાતી ફુલાવવા જેવું નાટ્યલેખન થયું છે; એણે રૂપાંતરો જો વિદેશી નાટકોનાં કરવાં પડયાં તો એમાંય શેક્સપિયર, ઇબ્સન, અન્તોન ચેહફ, ગોર્કી, પ્રિસ્ટલી અને લોર્કાનાં થયાં; અગાઉ પ્રગટ થયેલાં નાટકોનાં પુસ્તકોની ધૂળ જો ખંખેરાઈ, તો એમાં પસંદ થયાં "રાઈનો પર્વત" અને "મિથ્યાભિમાન"; જ્યારે ભગિની ભાષાએમાંથી આવ્યાં ટાગોરનાં નાટકો અને શરત્ચંદ્રની વાર્તાઓનાં રૂપાંતરો. આ ચાર દાયકામાં, અને વિશેષ તો છેલ્લા દાયકામાં, અને તેય 'સુંદરી', રસિકલાલ પરીખ અને ચંદ્રવદન મહેતાના હાથે. ભવાઈને "ભૂંડી" કહેવાના એમના પુરોગામીઓનાં અપકૃત્યનું ઊંડી કલાદૃષ્ટિથી પ્રાયશ્ચિત્ત થયું – ભવાઈનાં વિશિષ્ટ તત્વોને આમેજ કરતા નવા શકવર્તી પ્રયોગો એમને હાથે થયા, દા.ત. – "મેના-ગુર્જરી", "મિથ્યાભિમાન" અને "હોહોલિકા"ની રંગરચનાઓમાં. નટોને "ઓટલો' આપવા ચંદ્રવદન મહેતા જેવાએ ટહેલ નાખી અને રેડિયો જેવા સમૂહમાધ્યમમાં અનેક નટો-લેખકોને પળોટી એમનો રંગભૂમિ-પ્રેમ ટકાવી રાખ્યો. એમાંય 1960 સુધીના દિગ્દર્શક-કેન્દ્રી તબક્કાની સૌથી મોટી ઉપલબ્ધિ તો એ છે, કે એના એક દિગ્દર્શક જશવંત ઠાકરે એના બીજા દિગ્દર્શક જયશંકર 'સુંદરી'ની "દિગ્દર્શનકલા" વિશે (ભલે નાની પણ) એક પુસ્તિકા લખીને જ્યેષ્ઠ સમકાલીન પ્રત્યે આટલો વસ્તુપરક (ઓબ્જેક્ટિવ) અભિગમ દાખવ્યો. એ પુસ્તિકા આ સ્તબકના પુખ્ત વાતાવરણને સૂચિત કરે છે.

એમાં, સીધા કે સાક્ષીભાવે, તાલીમ પાયેલા યુવાન નટો-દિગ્દર્શકો આ થિયેટર અને

નાટ્યકર્મની શક્યતાઓથી હવે સભાન બન્યા હતા. ક્યાંક ક્યાંક સીધી તાલીમ તો વળી ક્યાંક સફળ નિરીક્ષણોથી નાટકોના માત્ર દિગ્દર્શક જ ન રહી, આખી મંડળીને ચોક્કસ દિશા અને અભિગમ આપવાની વ્યવસ્થાકીય જવાબદારી એના મુખ્ય નટોમાં દેખાતી હતી. પ્રારંભે આ નટ-વ્યવસ્થાપકે સંભાળપૂર્વક ડગ માંડયા, અને પછી ભારે કાબેલિયત અને હોંશિયારીથી સમગ્ર થિયેટરકર્મને સર કરી લીધું.

આઈ.એન.ટી." પ્રવીણ અને સરિતા

અને એનો પહેલો ઝગમગતો સિતારો, તે મહેનતુ અને અભ્યાસ-દૃષ્ટિ ધરાવતો પ્રવીણ જોશી. 1951થી 1960 વચ્ચે કેટલાંક પ્રયોગશીલ એકાંકીઓમાં તરવરિયા જુવાન તરીકે અભિનય કરી, સાથોસાથ કેટલાંક અનેકાંકીઓમાં નિર્માણ-દિગ્દર્શન સંભાળી, થિયેટરના કલા-કસબને આત્મસાત્ કરી, 1961માં "આઈ.એન.ટી." દ્વારા યોજાયેલ નાટ્યમહોત્સવમાં પ્રવીણ જોશી દિગ્દર્શક તરીકે બહાર આવ્યા. 1962માં ત્રણ નાટકોમાં એમણે કરેલા દિગ્દર્શનથી "આઈ.એન.ટી."ના મંત્રી દામુ ઝવેરીની નજર એમના પર સ્થિર થઈ. 1963માં "આઈ.એન.ટી."માં જોડાઈ એમણે પહેલું નાટક સર્જ્યું – "મોગરાના સાપ". અભિનય અને દિગ્દર્શન માટે, એ નાટક સહિત, એમને ચાર પુરસ્કારો મળ્યા. 1963માં "શ્યામ ગુલાલ" નાટક માટે "રાજ્ય નાટ્ય સ્પર્ધા"માં છ ઇનામો મળ્યાં. 1964માં "કોઈનો લાડકવાયો" આવ્યું આર્થર મિલરના "ઑલ માય સન્સ" પરથી. એનું નાટ્યાંતર પણ પ્રવીણ જોશીએ જ કર્યું હતું. એ પછી નોંધપાત્ર શતપ્રયોગી નાટક "મંજુ-મંજુ" (1965), "માણસ નામે કારાગાર" ("ટ્વેલ્વ ઍંગ્રી મેન"નો અનુવાદ – 1966), "તિલોત્તમા ("રેબેક્કા" નું રૂપાંતર), "ચંદરવો" (1965), "સપ્તપદી" (1967), "અગનખેલ" ("શાંતતા, કોર્ટ ચાલુ આહે" નું રૂપાંતર – 1968), "થેંક્યૂ મિસ્ટર ગ્લાડ" (1977) – પ્રવીણ જોશીનાં આ બધાં રૂપાંતરિત નાટકો હતાં, પરંતુ જે મૌલિક નાટકો એમણે તખ્તા પર રજૂ કર્યાં એમાં રામજી વાણિયાનું "મોતી વેરાણાં ચોકમાં" (1969) અને મધુ રાયનું "કુમારની અગાશી" (1972).

સંવેદનપટુ અભિનેતા, વિચક્ષણ દિગ્દર્શક અને કલાપારખુ વ્યવસ્થાપક, ગુજરાતી નવી રંગભૂમિના છેલ્લા ત્રણ દાયકામાં દશક્વતી પ્રભાવ પાડનારા પ્રવીણ જોશીની સર્જક મથામણમાં કેન્દ્ર સ્થાને તો પ્રેક્ષકોની રસવૃત્તિને સમજવાની ભારે તમન્ના હતી. એણે વાચિક અને આંગિક સંરચના (કંપોઝિશન્સ) તથા તખ્તાના તકનિકી કસબ ઉપર હંમેશાં ખૂબ ધ્યાન આપ્યું હતું. નવું નવું કરવાનો ઉન્મેષ હતો એમાં. મૂળ ટેલિવિઝનના નાટક "માણસ નામે કારાગાર"ને એમણે તખ્તા પર રજૂ કર્યું, તો લોકસંગીત અને તળપદું જીવન ઝીલ્યું "મોતી વેરાણાં ચોકમાં" નાટકમાં; બાદલ સરકારનું "એવમ્ ઇન્દ્રજિત" એક બાજુ એમણે તખ્તા પર નાણી જોયું, તો બીજી બાજુ બર્નાર્ડ શૉનું "પિગ્મેલિયન" ("સંતુ રંગીલી" – 1973) એણે ગુજરાતને આપ્યું. આ વ્યક્તિની ચપળ દૃષ્ટિમાંથી સારો કલાકાર છટકી ન શકતો. "જૂની'

રંગભૂમિમાં નીવડેલી નટી સરિતા ખટાઉ (હવે જોશી)ને 'નવી' રંગભૂમિમાં એણે પોતાના સથવારે સ્થાપી. પોતાના નાનાભાઈ અરવિંદ જોશીને પણ એ જ રીતે રંગભૂમિની તાલીમ આપી. એના અભિનય-વર્તુળમાં આવાં કલાકારોને પણ પ્રવીણ જોશી આકર્ષી શક્યા–અરવિંદ ઠક્કર, વિષ્ણુકુમાર વ્યાસ, તારક મહેતા, સુરેશ રાજડા, પરેશ રાવલ, સુજાતા મહેતા વગેરે. એમાંનાં કેટલાકે નાટકોનું દિગ્દર્શન પણ કર્યું.

1980માં પ્રવીણ જોશીએ જગતની રંગભૂમિ પરથી વિદાય લીધી, ત્યારે ગુજરાતી રંગભૂમિના ત્રણત્રણ દાયકા સુધી લોકપ્રિય બની રહેલા, એ લાડકા નટ-દિગ્દર્શક વિશે સૌને લાગ્યું કે, "જાણે મધ્યાહ્નને સૂર્યાસ્ત થયો." કહેવું હોય તો અલબત્ત કહી શકાય કે આના જેવી વ્યક્તિએ પલોંઠી વાળીને લેખકો સાથે કામ કરવું જોઈતું હતું; એવું પણ કહી શકાય કે, "કુમાર" પછી મધુ રાય પાસે એણે બીજાં મૌલિક જ નાટકો લખાવવાં જોઈતાં હતાં; જો કે તે છતાં પ્રવીણને તો સૌએ એ જ કહ્યું કે, "તને ગમે તે તું કર, તને ગમશે તે અમનેય ગમશે".

પ્રવીણ જોશી જેવા નટ-દિગ્દર્શકને આટલી મુક્તિ, અને તેના પહેલાં "ભારેલો અગ્નિ" (રમણલાલ દેસાઈ), "સોના વાટકડી" (ચંદ્રવદન મહેતા) અને "જેસલતોરલ" (જીવનભાઈ મહેતા) વગેરે પ્રયોગોને પ્રોત્સાહન આપનાર દામુભાઈ ઝવેરીની રાહબરીમાં આઈ.એન.ટી. દ્વારા તખ્તાનો કસબ પણ ખૂબ સારી રીતે નાણી જોવાયો.

"ભારેલો અગ્નિ" નાટક માટે આ સંસ્થાએ નારણ મિસ્ત્રી પાસે મુંબઈના "રંગભવન"ના વિશાળ રંગમંચને ડાબે જમણે અને અગ્રભાગમાં લંબાવ્યો. એમાં દૃશ્યસંયોજન ગોળ ફરતા રંગમંચે રજૂ થયું હતું. "મોતી વેરાણાં ચોકમાં" નાટકમાં પ્રથમવાર સ્ટ્રોબલાઈટ પ્રયોજાઈ હતી. એ પછી તો મનસુખ જોશી, ગૌતમ જોશી અને વિજય કાપડિયા જેવાએ સન્નિવેશ અને પ્રકાશઆયોજનમાં અનેક પ્રયોગો કર્યા.

ઇંદ્રની શેઠ સાથે કામ કરીને તખ્તા પર પ્રવેશેલાં સરિતા ખટાઉ "આઈ.એન.ટી."ના "મોતી વેરાણાં ચોકમાં" નાટકમાં "ગલાલ"ની ભૂમિકા ભજવવા જોડાયાં, અને ત્યારથી "આઈ.એન.ટી." અને પ્રવીણ જોશીએ આ અભિનેત્રીને એવી તો કંડારી આપી, કે "ચંદરવો"ની રમતિયાળ યુવતી "સમપદી"માં નવા રૂપે પ્રવેશી; તો વળી "કુમારની અગાશી"ની ભાભી અને "સંતુ રંગીલી"ની માલણ સરિતાની ખુદની પાત્રનિરૂપણની ક્ષમતા સિદ્ધ કરી આપે છે. પ્રવીણ જોશીની વિદાય પછી, એમની સ્મૃતિમાં સરિતા જોશીએ સ્થાપેલ થિયેટર ઉભયની સહકલ્પનાની રંગભૂમિ જીવિત રાખી રહ્યું છે.

"નીલા થિયેટર્સ"

એના સ્થાપક જગદીશ શાહ અને ગિરા શાહે 1956માં પ્રબોધ જોશીના "પત્તાંની જોડ"થી કારકિર્દીનો આરંભ કર્યો – 18 વર્ષની વયે વૃદ્ધ દાદાનું પાત્ર ભજવીને, પછીનાં આઠ વર્ષોમાં તારક મહેતા અને મૂળરાજ રાજડા સાથે બે નાટકો લખી, અને અરધોએક ડઝન પ્રહસન નાટકો

ભજવી નાટ્યક્ષેત્રે યશ પ્રાપ્ત કર્યો; અને અભિનેત્રી પત્ની ગિરાના સહકારથી "નીલા થિયેટર્સ"ની સ્થાપના કરી. એના "સોહાગણ" નાટકમાં ખલપાત્ર અને સાળાની બેવડી ભૂમિકા જગદીશ શાહે ભજવેલી; સાથે હતા ગિરીશ દેસાઈ અને નામદેવ લહૂટે. 1965માં "બાળ કનૈયો; 1966", "હું પ્રધાન બન્યો", "રાધિકા – 1967", "અજવાળી રાત" (1968), "પાપી" (1969), "પ્લીઝ, યૉર ઑનર" (1970) વગેરે અનેક રાતપ્રયોગી નાટકોથી લોકપ્રિયતા હાંસલ કરી. કલાકાર તરીકે ગિરા શાહની કારકિર્દી પણ સંવેદનશીલ કલાકારની રહી.

"બહુરૂપી"

શરૂઆતમાં "આઈ.એન.ટી." સાથે સંકળાયેલા નટ-દિગ્દર્શક વિજય દત્તને સથવારે લાલુ શાહે 1968માં "બહુરૂપી" નામની સંસ્થા શરૂ કરી. લાલુ શાહે જોકે એ પહેલાં "ઈપ્ટા"માં 1946માં પ્રથમ વાર "કલ્યાણી" નાટકમાં અભિનય કર્યો હતો. 1948માં "રંગભૂમિ" સંસ્થામાં સૂત્રધાર બની, "નરબંકા" (ઇબ્સન પરથી), "વડ અને ટેટા" (જ્યોતીન્દ્ર દવે) અને "રાણીનો બાગ" વગેરેમાં એમણે અભિનય આપ્યો હતો.

"બહુરૂપી" સંસ્થા તરફથી "અભિષેક", "ઝઘડો", "અનુકંપા" વગેરે નાટકો લાલુ શાહે રજૂ કર્યાં. રાજકારણના વિષયને સ્પર્શતું "કિસ્સા કુર્સી કા", "કેવડાના ડંખ" અને "કોઠાની કબૂતરી" વગેરે ચર્ચાને ચગડોળે ચડી લોકપ્રિય બનેલાં એમનાં નાટકો છે.

1955થી "આઈ.એન.ટી."નાં અનેક નાટકોમાં નાની મોટી ભૂમિકાઓ ભજવી વિજય દત્તે "બહુરૂપી" સંસ્થામાં "ઘરમની પત્ની", "અભિલાષા" અને "એકરાર" જેવાં વિવિધ નાટકોમાં દિગ્દર્શન અને મુખ્ય ભૂમિકાઓ ભજવી હતી.

"નાટ્ય સંપદા" – કાંતિ મડિયા

ગુજરાતની સમકાલીન નવી વેતનિક રંગભૂમિમાં પ્રવીણ જોશી પછી કાંતિ મડિયાનું નામ લોકજીભે ચડેલું છે. "નાટ્યસંપદા" એમણે 1967માં સ્થાપી. "આતમને ઓઝલમાં રાખમાં" માં કાંતિ મડિયાના દિગ્દર્શન હેઠળ ઉપેન્દ્ર ત્રિવેદીએ પ્રા. વિદ્યાસાગરની ભૂમિકા ભજવી. ખુદ સારા નટ કાંતિ મડિયા એમના દરેક નાટકમાં અભિનય કરે છે. એમણે રજૂ કરેલ રૂપાંતરિત નાટકો, તે "ઉપર ગગન, નીચે ધરતી", "અમે બરફનાં પંખી", "નોખી માટી ને નોખાં માનવી" વગેરે માવજત, નિર્માણમૂલ્યો અને ઉત્કૃષ્ટ દિગ્દર્શનથી ઓપે છે. ફિલ્મ ક્ષેત્રે તેમણે "કાશીનો દીકરો"નું દિગ્દર્શન કર્યું છે; પણ એમણે હવે સંપૂર્ણ ધ્યાન રંગભૂમિમાં જ કેન્દ્રિત કર્યું છે. "નાટ્યસંપદા"ની અલ્પજીવી અમદાવાદ શાખામાં જાણીતા અભિનેતા અરવિંદ વૈદ્ય સંકળાયેલા રહ્યા.

ફિલ્મ ક્ષેત્રમાં ચીલાચાલુ અભિનયરીતિથી લોકપ્રિય બનેલ ઉપેન્દ્ર ત્રિવેદી મૂળે તો તખ્તા અને 'આકાશવાણી'ના જીવ છે. પ્રારંભમાં "રંગભૂમિ" સંસ્થામાં "અલ્લાબેલી" અને

"રાણીનો બાગ" માં અભિનય કર્યો; 'ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી' નું રૂપાંતર-દિગ્દર્શન કર્યું; "ભારતીય વિદ્યાભવન" માં અદી મર્ઝબાન સાથે કામ કર્યું; અને મુનશીની નવલકથાઓ પરથી તૈયાર થયેલ નાટક "કાકમંજરી" માં કાકની યશોદાયી ભૂમિકા ભજવી. "નાટ્યસંપદા" માં થોડો વખત રહીને પછી પોતાની સંસ્થા "ચંદ્રલેખા" માટે યશસ્વી અભિનય કર્યો "અભિનય સમ્રાટ" માં. આ નાટક મરાઠી પરથી તૈયાર થયું હતું. જશવંત ઠાકરે એને "નટ સમ્રાટ" તરીકે અમદાવાદમાં મોડેથી પેશ કર્યું હતું. ત્યારબાદ ઉપેન્દ્ર ત્રિવેદીએ ફિલ્મ-અભિનયમાં ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું છે.

"રંગમંચ"

છેક 1954માં "રંગમંચ" ની સ્થાપના થઈ તે કલારસિક ચીમનલાલ દોશીની પ્રેરણાથી; એનાં મહત્ત્વનાં નાટકો, તે "પત્તાંની જોડ", "ઝેરનાં પારખાં", "રાણીને ગમે તે રાજા", "અસત્યનારાયણ" વગેરે. એમાં મુખ્ય નટોમાં ગોપાલ મિરાણી, કૃષ્ણકાંત વસાવડા વગેરે હતા. કૃષ્ણકાંતે તો ઇબ્રાહિમ અલકાઝી જેવા દિગ્દર્શકના હાથે તાલીમ લીધી હતી.

1960થી 1970 વચ્ચેના દાયકામાં, કહે છે, કે મુંબઈમાં અઢીસો નવાં નાટકોનાં કુલ મળીને સાડા સાત હજારથી વધુ પ્રયોગો થયા. એ મોટા ભાગનાં નાટકોના પચાસથી બસો વચ્ચે સરેરાશ શૉ થયાનું પણ પ્રબોધ જોશીએ નોંધ્યું છે. ("એનેક્ટ" - માર્ચ, 1979). હમણાં ગણાવી ગયાં તે નાટકો, એની સંસ્થાઓ અને એના નટવ્યવસ્થાપકોને આનો યશ મળે છે. એ ઉપરાંત નોંધપાત્ર બને છે, તે કિરણ સંપતનું "સોગઠાબાજી". "યુનિટ રંગભેરુ" નામની એમની સંસ્થાએ એ અગાઉ "સળગ્યાં સૂરજમુખી" અને "સરી જતી સુંદરી" નામે નાટ્યરૂપાંતરો પેશ કર્યાં. જાણીતા નટો ચાંપશીભાઈ નાગડા અને મનહર રસકપૂરે "શુભદા" અને "અગનપથ" નામે તથા "અભિનય ભારતી" નામની સંસ્થા દ્વારા મહેન્દ્ર ત્રિવેદીએ "ધૂપસળી" અને "આતમદીપ" નામનાં નાટકો રજૂ કર્યાં. એ જ રીતે મુંબઈનાં નોંધપાત્ર નાટકોમાં અરવિંદ જોશીનું "કાચનો ચંદ્ર", ચંદ્રકાંત સાંગાણીનું "તરસ્યો સંગમ", તેરસિંહ ઉદેશીનું "સો ટચનું સોનું" અને નવનીત શાહનું "જંગલી કબૂતર" આ સ્તબકમાં નોંધપાત્ર ગણવાં જોઈએ. એ બધાંની વચ્ચે "સંકેત" સંસ્થા દ્વારા પેશ થયેલ સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રનાં નાટકો "તોખાર" ("ઇક્વસ" નું રૂપાંતર, દિગ્દર્શક મહેન્દ્ર જોશી) અને "આ માણસ મદ્રાસી લાગે છે" નવતર પ્રયોગો તરીકે ધ્યાન ખેંચે છે. સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રે એ પછી "કહો, મકનજી ક્યાં ચાલ્યા ?" (દિગ્દર્શક-નિમેષ દેસાઈ) અને "ગ્રહણ" (દિગ્દર્શક-મહેશ ચંપકલાલ) લખીને નાટ્યલેખનમાં નવી ભાત પાડી છે.

મુંબઈની આ રંગભૂમિ માટે પરભાષાનાં સિત્તેરથી વધુ નાટકોનું રૂપાંતર કરવામાં વિક્રમ સર્જનાર અનિલ મહેતાને પણ આ તકે યાદ કરી લેવા જોઈએ. પ્રવીણ સોલંકીએ પણ આ અનુવાદ પ્રવૃત્તિમાં ખૂબ ફાળો આપ્યો છે.

અદી મર્ઝબાન

રંગભૂમિ પરની રજૂઆતમાં સતત કાર્યશીલ રહેનાર અને નવા નવા પ્રયોગોથી પ્રેક્ષકોને મનોરંજન આપવા ઉપરાંત નટો, સાથીદારોને પણ તાલીમ આપી તૈયાર કરનાર અદી મર્ઝબાન આ આખા ગાળા દરમિયાન પણ ખૂબ સક્રિય રહ્યા. એમની પચાસ વર્ષની કારકિર્દી બહુરંગી હતી. નાટકોની એમની પસંદગી પણ એટલી જ પ્રયોગલક્ષી હતી. "કાતરિયું ગૅપ", "અરધી રાતે આફત", "લકડેકા લાડુ", "કાકા થયા વાંકા" વગેરે "એમેચ્યોર ડ્રામેટિક સર્કલ" નામની પોતાની સંસ્થા દ્વારા રજૂ કર્યાં. "ઇપ્ટા", "આઈ.એન.ટી.", "બૉમ્બે પ્લેયર્સ", "થિયેટર ગ્રુપ" વગેરે સંસ્થાઓ સાથે પણ એ સંકળાયેલા હતા. અંગ્રેજી નાટકો માટે એમણે મુંબઈમાં પ્રેક્ષક વર્ગ ઊભો કર્યો હતો. પારસી અને ગુજરાતી બંને રંગભૂમિના કલાકારોના એ "ગુરુ" કહેવાતા. નાટ્યશિક્ષણ આપતી સંસ્થાઓ સાથે એમણે ઘનિષ્ઠ સંબંધો રાખ્યા; અદી જાતે લખતા, અભિનય કરતા અને નાટકોનું દિગ્દર્શન કરતા.

ફિરોઝ આંટિયા એમના પહેલા શિષ્ય. એમણેય નાટકો તો લખ્યાં, પણ કીર્તિ એમને મળી નટ-દિગ્દર્શક તરીકે. તખ્તાનાં નાટકોમાં એક જ પાત્રની આજુબાજુ અનેક નાટકો લખીને ફિરોઝ આંટિયાએ નવી ભાત પાડી. એવું પાત્ર તે બહેરામ ઈરાની. એનો અભિનય પણ ફિરોજ જાતે કરતા. આ શ્રેણીનું "બહેરામની સાસુ" ખૂબ લોકપ્રિય થયું હતું.

અદીના બીજા શિષ્ય તે હોમી તવડિયા. દોરાબ મહેતા સાથે મળીને તેમણે નાટકોય લખ્યાં. આ નાટકો બીજાં જૂથો રજૂ કરતાં, અને હોમી તવડિયા પોતે મોટા ભાગે ફિરોજ આંટિયા અને પરમસુખ પંડયાનાં નાટકો રજૂ કરતા.

અદીના ત્રીજા શિષ્ય, તે બરજોર પટેલ. "ભારતીય વિદ્યા ભવન" ની નાટ્યસ્પર્ધામાંથી બરજોર ઝળકયા અને અદી સાથે અનેક નાટકોમાં કામ કર્યું. 1966માં બરજોર "આઈ.એન.ટી." માં જોડાયા, અને એનાં અનેક પારસી નાટકોમાં અભિનય આપ્યો.

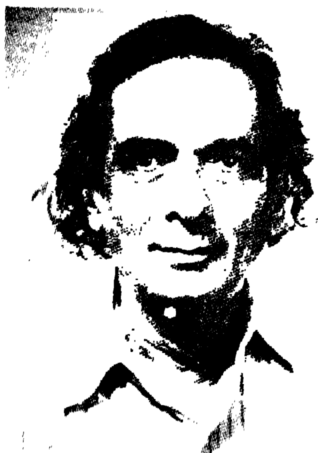
રુબી પટેલને અદી કિશોરાવસ્થાથી જ તખ્તા પર ખેંચી લાવ્યા. રુબીએ 1968થી "આઈ.એન.ટી." માં જોડાઈ બરજોરની સાથે અનેક નાટકોમાં અભિનય આપ્યો. એ બંનેનું ગંભીર વિષયવસ્તુ ધરાવતું નાટક – તે "હલ્લો, ઇન્સ્પેકટર".

આ ઉપરાંત તખ્તા પર નામ રોશન કરનાર મુંબઈનાં કલાકારો – દિનશા દાજી, દિવ્યા કોન્ટ્રેકટર મુંબઈસ્થિત હતાં. તો યેઝદી કરાંજિયા, રોહિન મહેરનોશ વગેરે સુરતસ્થિત હતાં.

ગુજરાતીઓને પારસી બોલી, એની રીતરસમ વગેરે ખુશખુશાલ રસના વિષય રહ્યાં છે; એ ઉપરાંત એ પ્રજાનો વિશિષ્ટ મિજાજ, એની મસ્તી અને ખાસ પ્રકારનું હાસ્ય ગુજરાતના રમૂજી નાટ્ય અને થિયેટરકર્મમાં વિશેષ જગ્યા કરી આપે છે. કોઈ પ્રકારના દંશ કે ડોળ વિના આ પ્રજા જાત પર હસી શકે, અને એટલે સમાજ પરના એમના કટાક્ષો ધારદાર નીવડે. અદી મર્ઝબાનના એક નાટકમાં અશ્લીલતાનો આક્ષેપ મૂકનાર એક પ્રેક્ષક એમને ત્યાં આવેશ પૂર્વક ધસી આવેલો, અને ત્યારે પોતાના ઘરના વૅંટિલેટરમાંથી પડોશમાં રહેતા દંપતીને ચોરી છૂપીથી



માર્કંડ ભટ્ટ અને ઊર્મિલા ભટ્ટ



જશવંત ઠાકર



નાટ્યકાર પ્રબોધ જોષી



'સપ્તપદી'માં પ્રવીણ જોષી અને સરિતા જોષી, આઈ.એન.ટી., 1967



'શર્વિલક'માં અદિતિ ઠાકર અને ગોવિંદિની શાહ



વડોદરામાં યોજાયેલા કાર્યક્રમ 'કેફિયત અને આસ્વાદ' વખતે
(ડાબી બાજુથી) ગુલાબદાસ બ્રોકર, વ્રજલાલ દવે
અને ચંદ્રવદન મહેતા, 1971



શેરી નાટક 'વણજારની વાત', 1988



'આખું આયખું ફરીથી'માં મન્વીતા બારાડી અને જનક રાવળ, 1990



યુરોપિયન શાસ્રીય સંગીત પર નાટ્યસંયોજન :'તમે આનાથી રમતા'તા', 1992

જોવા ઊંચા સ્ટૂલ ઉપર અદી સાહેબ એમને ચડાવી શકેલા. આ ઘટનાપ્રક્રિયાથી એ પ્રેક્ષક જ્યારે જાગ્રત થયો, ત્યારે ખુદ્દા મને એ બંને હસી પડેલા. આવા પ્રસંગો, સેન્સરશીપની પ્રથા અદીનો રંગભૂમિ પ્રત્યેનો અભિગમ, પ્રેક્ષકોનું માનસ અને માનવમનનાં ગહન ગહ્વરોના નિરૂપણની ક્ષમતા દર્શાવી આપે છે.

આ ગાળાના મુંબઈના અન્ય ખૂબ નોંધપાત્ર નટ-દિગ્દર્શકોમાં જેમને એકસાથે મૂકવા પડે, તે પ્રતાપ ઓઝા, મધુકર રાંદેરિયા, વનલતા મહેતા, વિષ્ણુકુમાર વ્યાસ, ઉષા મલજી, તરલા મહેતા વગેરે છે. "ઇપ્ટા", "રંગભૂમિ" અને બીજી અનેક સંસ્થાઓમાં અભિનય અને દિગ્દર્શન કરતા પ્રતાપ ઓઝા આજે પણ એટલા જ સક્રિય છે. પ્રશિષ્ટ ગુજરાતી સાહિત્યકૃતિઓ, જીવનકથાઓ, સામાજિક અને ઐતિહાસિક નાટકો, રૂપાંતરો અને નૃત્યનાટિકાઓમાં તેમણે કામ કર્યું છે. રેડિયો અને ટીવી નાટકો તેમજ હિંદી અને ગુજરાતી ચલચિત્રોમાં તેમણે અભિનય આપ્યો છે. એ બધાંનો કુલ આંકડો સવાસોને વટાવી જાય છે.

વિષ્ણુ કુમાર વ્યાસ નાની ઉંમરથી તખ્તે ખેંચાયેલા. રાજકોટની ધર્મેન્દ્રસિંહજી કૉલેજમાં રમણલાલ યાજ્ઞિકની દોરવણીમાં પહેલી વખત મોંએ ચૂનો ચોપડી, મુંબઈમાં નાટ્યનો ડિપ્લોમા મેળવી, વિષ્ણુકુમાર "ઇપ્ટા"માં જોડાયા. 1948માં "રંગભૂમિ" સંસ્થામાં, પછી "રંગમંચ" અને "આઈ.એન.ટી."માં તેમણે અનેક ભૂમિકાઓ ભજવી, દિગ્દર્શન કર્યું, નાટકો લખ્યાં. નાટ્યતાલીમ આપી, "રંગભૂમિ" સંસ્થાના "નાટ્યરંગ" માસિકનું સંપાદન કર્યું. આકાશવાણી પરથી અનેક નાટકોને તેમણે વાચિક અભિનયથી ભરી દીધાં છે. "ઝેર તો પીધાં. . ."ના ગોપાળબાપા, "મૃચ્છકટિક"ના ચારુદત્ત અને "રેતીનાં રતન"ના દીવાનબાપુ હજી આજેય અનેક પ્રેક્ષકોને યાદ હશે.

"રંગીલો રાજ્જા"નાં હસમુખબહેન અને "સ્નેહનાં ઝેર"નાં નયનાબહેન તરીકે અભિનય આપનારાં વનલતા મહેતા ગુજરાતી રંગભૂમિનાં ખૂબ સંવેદનશીલ અભિનેત્રી છે. તેમણે સાઠથી વધુ પાત્રો તખ્તા પર રજૂ કર્યાં છે : "ધરાગુર્જરી"માં ધરા, "અલ્લાબેલી"માં દેવબાઈ, "ઘરનો દીવો"માં અરવિંદ, "પૃથ્વીવલ્લભ"માં મૃણાલ વગેરે. તેમણે નાટકની તાલીમ લીધી છે અને આપી છે. અનેક માનઅકરામોનાં એ અધિકારી બન્યાં છે. મુંબઈની કેટલીય સંસ્થાઓમાં કામ કર્યું છે. બાળનાટકો રજૂ કરવા તરફ હવે એ વિશેષ પ્રીતિ ધરાવી રહ્યાં છે.

લેખન-દિગ્દર્શન, અભિનય અને નાટ્યસિદ્ધાંતની ચર્ચા-વિચારણામાં સક્રિય ફાળો આપનાર મધુકર રાંદેરિયાનું અધૂરું રહેલું સૌથી મોટું પ્રદાન તે "ગુજરાતી રંગભૂમિનો ઇતિહાસ"નું સંપાદનકાર્ય. એમણે અભિનય નાની વયથી શરૂ કરેલો. પરંતુ આવા શતપ્રયોગી અનેક નાટકોમાં એમણે લોકચાહના મેળવી – "લગનની બેડી", "રંગીલો રાજ્જા", "કાકાની શશી", "વિદ્યાવારિધિ ભારવિ". એમની વિવિધ સેવાઓ બદલ અનેક પારિતોષિકો મેળવવા ઉપરાંત, વિદેશોમાં પણ નાટ્યસ્પર્ધાઓના નિર્ણાયક તરીકે એમણે કામ કર્યું હતું. સ્વલિખિત

આત્મકથનાત્મક એકપાત્રી નાટકનો સ્વ-અભિનીત એમનો પ્રયોગ તે – "તું અલ્યા કોણ ?"

લગભગ અરધા સૈકાની અભિનેત્રી તરીકેની કારકિર્દીમાં અનેક દિગ્દર્શકોની દોરવણીમાં વિવિધ સ્થળે ત્રીસ પ્રલંબ નાટકો અને બસો એકાંકીઓમાં ઉષા મલજીએ અભિનય આપ્યો છે. મુંબઈ બહાર નાટકો રજૂ કરતી "પરાં પ્રવાસી" સંસ્થા, "ભારતીય વિદ્યા ભવન"ની 'સાહિત્ય સંસદ' વગેરે સાથે એ સંકળાયેલાં હતાં. રંગભૂષા, વેશભૂષા, પ્રકાશઆયોજન વિના પણ ખૂબ સાદાઈથી પેશ થતાં એમનાં નાટકોમાં સ્વૈચ્છિક ફાળાથી પ્રેક્ષકોને નાટકો જોવા ઉષાબહેન નિમંત્રે, એટલા ફાળામાં જ નાટકનો ખર્ચ એ કાઢી લે.

તરલા મહેતા સંખ્યામાં ઓછાં પણ ગુણવત્તામાં વધી જાય, એવાં જે નાટકો સાથે અભિનેત્રી તરીકે સંકળાયેલાં એમાં "રંગીન રમકડાં", "મળેલાં જીવ, "સખારામ બાઈન્ડર", "ગીધડાં", "મીનપિયાસી" વગેરે નોંધપાત્ર છે.

દિનાબહેન પાઠકે વનલતા મહેતા અને ઉષા મલજી વગેરેની સાથે ગુજરાતી રંગભૂમિને પોતાના અભિનયથી ખૂબ સમૃદ્ધ કરી આપી છે. દિનાબહેન હવે મોટા ભાગે ફક્ત હિંદી ચલચિત્રોમાં જ અભિનય આપે છે. એમાં નોંધપાત્ર "ઉસકી કહાની" અને "સારા આકાશ" વગેરે ગણી શકાય. એમનાં બહેન શાંતા ગાંધીએ અનેક નાટકોમાં અભિનય-દિગ્દર્શન કર્યું, પરંતુ એમનું યશોદાયી સર્જન, તે "જસમા ઓડણ"નો ભવાઈવેશ. શાંતાબહેન દિલ્હીની બાળ-રંગભૂમિમાં સક્રિય છે. રાષ્ટ્રીય નાટ્ય સંસ્થા (એન.એસ.ડી.), દિલ્હી સાથે પણ સંકળાયેલાં હતાં.

નેપથ્યનો કસબ

નેપથ્યના કસબમાં પ્રવીણ જોશીએ અનેક પ્રયોગો કર્યા, જેમાં "કુમારની અગાશી" જેવો સન્નિવેશ અને નાટ્યાંતે પ્રવેશેલ કુમારના પાત્ર પરના પ્રકાશનિયોજન પર પ્રેક્ષકો આફરીન હતા. કાંતિ મડિયા દર વખતે નવીનતા લાવે. એમણે "આતમ. . ."ની રજૂઆતમાં પ્રેક્ષકોને એરોડ્રોમ બતાવ્યું, તો "મુઠ્ઠી ઊંચેરો માનવી" માં સમુદ્રનું તોફાન ચિત્રિત કર્યું. કિરણ સંપટે "હિમઅંગારા"માં પસાર થતી ટ્રેનથી લોકોને આંજી નાખ્યાં. અને નારણભાઈ મિસ્ત્રીએ "દાનવીર જગડુશા" નાટકમાં સમુદ્રમાં ચાલતાં બે વહાણોથી પ્રશંસા પ્રાપ્ત કરી. સન્નિવેશની આ કલામાં છેલ-પરેશની જોડી, નારણ મિસ્ત્રી, સુરેશ વ્યાસ, નગીન રાજપૂત અને મનસુખ જોષી તથા ગૌતમ જોશીનો સર્જનાત્મક ફાળો હતો.

અમદાવાદ

1960થી 'હ. કા. આર્ટ્સ કૉલેજ', અમદાવાદમાં અને 1970થી 'ગુજરાત કૉલેજ'માં નાટ્યતાલીમ આપી, એ પછી પોતાની સંસ્થા "ભરતનાટ્ય પીઠ"ને ફરી કાર્યરત કરી નાટ્ય-નિર્માણ તથા અવૈધિક રીતે નાટ્યતાલીમ સાથે જીવનના છેલ્લા શ્વાસ સુધી સંકળાયેલા

નાટ્યાચાર્ય જશવંત ઠાકરનો, છેલ્લાં વીસ વર્ષનો સમયગાળો એક રીતે તો આ સદીની ચાલીસીમાં શરૂ થયેલ કામનું સાતત્ય જ ગણાય. આ દરમિયાન એમણે અનેક દેશોનો પ્રવાસ કરી, નાટ્યતત્ત્વનાં અનેક પુસ્તકો લખી, રેડિયો અને ટીવી વગેરે માટે પોતાના ગહન ગંભીર અવાજે, માધ્યમસૂઝથી નિર્માણો કર્યાં. પત્રકારત્વના ક્ષેત્રે પણ તેમણે ખૂબ ફાળો આપ્યો. એમણે જે મહત્ત્વનાં નાટકોનું દિગ્દર્શન કર્યું, એમાં આટલાં અવિસ્મરણીય છે : શેક્સપિયરનું "મૅક્બેથ" (1964), વસંત કાનેટકરનું "રાયગઢ જ્યારે જાગે છે" (1966), 'દર્શક'નું "પરિત્રાણ" (1967), રસિકલાલ પરીખનું "શર્વિલક" (1978), "નટ સમ્રાટ" વગેરે.

નાટકની પસંદગી, એની ભજવણીની રીતિ, નિર્માણમૂલ્યોનું આયોજન, સાથીદારોને તાલીમ વગેરેમાં જશવંત ઠાકરના જગતસાહિત્યના ઊંડા અભ્યાસ અને દીર્ઘકાલીન અનુભવનો વ્યાપ હંમેશાં દેખાય. દિગ્દર્શકકેન્દ્રી સ્તબક 'સુંદરી'ની સાથે એમના ફાળાથી આ ઈતિહાસમાં જુદો કંડારી શકાયો છે.

સમાંતર ગુજરાતી રંગભૂમિ

શ્રી જશવંત ઠાકરના શિષ્યોનાય શિષ્યોમાં જેને ગુજરાતની 'બીજી', 'સમાંતર' અને 'ઑફ-બૉમ્બે', એટલે કે 'મુંબઈથી જુદી' ગુજરાતી રંગભૂમિ કહી શકાય એવી, મુંબઈ બહારની રંગભૂમિમાં, પ્રત્યક્ષ અને પરોક્ષ રીતે જશવંત ઠાકરનાં કામનું જ સાતત્ય મળી રહે છે. ગુજરાતની આ 'સમાંતર રંગભૂમિ'ની વિધા પણ એમણે જ દર્શાવેલી દિશામાં વિકસી છે, એ પણ જેમ સ્વાભાવિક છે; તેમ એનીય સાથોસાથ, થોડુંક મુંબઈની ગુજરાતી ધંધાદારી રંગભૂમિનાં અનુસરણ રૂપે, કે અમદાવાદની ("જવનિકા" વગેરેની) પ્રણાલીને અનુસરતી અર્ધવ્યવસાયી રંગભૂમિની કેડીએ, નાટ્યથિયેટર કર્મ થયા કર્યું છે. ચંદ્રવદન મહેતા, જશવંત ઠાકર અને એમના અનુગામીઓના પેલા નાટ્ય-થિયેટર-કર્મ પર મુંબઈની ગુજરાતી રંગભૂમિનો ચળકાટ-ચમકાટ કોઈ માઠી અસર કરી શક્યો નથી, એટલું જ નહીં, પણ પહેલાં (મોટે ભાગે લેખનમાં), માત્ર પ્રતિક્રિયા તરીકે ઊઠેલો 'એબ્સર્ડ' નાટિકાઓનો ઉછાળો અને એ પછી એનેય હકારાત્મક દિશામાં વાળી, "આકંઠ-સાબરમતી" જેવી પ્રવૃત્તિમાં એ સંલગ્ન થઈ, આજે ભજવણીમાં ભલે થોડું, પણ લેખનમાં ખૂબ નોંધપાત્ર શૈલીપરકતાનું પ્રદાન થઈ રહ્યું છે, એ ચંદ્રવદન મહેતા, 'સુંદરી' અને જશવંત ઠાકર વગેરેના કામનું પરિણામ છે, અને ગુજરાતની આ "સમાંતર રંગભૂમિ"ની શક્તિ છે. શતપ્રયોગી સર્જનો સામે અલ્પસંખ્ય (અને ક્યારેક તો એક કે દ્વિપ્રયોગી) નાટકો પાછળ આ સમાંતર રંગભૂમિના કલાકારો રિયાજ અને રજૂઆતમાં કેમ મહિનાઓ ખર્ચી કાઢે છે, એ પણ આ વાત પરથી સમજાય છે. બમ્બૈયા શતપ્રયોગી સર્જનોમાંથી અર્ધાં જેટલાં તો ગુજરાતનાં શહેરોમાં રજૂ થતાં હોવાથી, ગુજરાતમાં મધ્યમવર્ગી નવધનિકોનો એ જ નાટકોને આશ્રય આપતો સમાંતર પ્રેક્ષકવર્ગ પણ છે, તો માત્ર સમાંતર રંગભૂમિનો જ ચાહક અને પ્રોત્સાહક વર્ગ પણ ગુજરાતમાં છે જ. ટીવીના કહેવાતા આક્રમણે

એને જે માઠી અસર કરેલી હાલ જણાય છે, તે પણ અલ્પજીવી જ હોઈ શકે.

દર્પણ

ડૉ. વિક્રમ સારાભાઈનાં પત્ની અને વિખ્યાત નર્તિકા મૃણાલિની સારાભાઈએ 1949માં "દર્પણ" સંસ્થા સ્થાપી. તાલીમ, સંશોધન, પ્રકાશન અને દેશ વિદેશમાં પ્રવાસો કરી, નૃત્ય, નાટ્ય, કઠપૂતળી અને ભવાઈ નાટ્યોની રજૂઆતમાં સમાંતર ગુજરાતી રંગભૂમિમાં એણે નોંધપાત્ર પ્રદાન કર્યું છે. એની નાટ્યશાખાની શરૂઆત થઈ 1959માં, જ્યારે કૈલાસ પંડયા અને દામિની મહેતા "દર્પણ"માં જોડાયાં. "નાટ્ય વિદ્યા મંદિર" અને "નટ મંડળ"માં કૈલાસ પંડયાએ 'સુંદરી' અને જશવંત ઠાકર પાસે, તો "જવનિકા"માં હરકાન્ત શાહ પાસે દામિની મહેતાએ તાલીમ લઈ નાટ્યક્ષેત્રે નામ કાઢયું હતું. ત્યારથી અઢી દાયકા સુધી "દર્પણે" હંમેશાં વિશિષ્ટ પ્રદાન કર્યું છે – શરૂઆતનાં પાંચેક વર્ષોમાં મુખ્યત્વે ટાગોરનાં નાટકોના અનુવાદો; ચંદ્રવદન મહેતા, ચુનીલાલ મડિયા, જયંતિ દલાલ વગેરેનાં નાટકો; ક્યારેક રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ અને ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીનાં નાટકોનું નિર્માણ; 1970થી તો વરસે એકની સરેરાશે નવા લેખકના નાટકની રજૂઆત; નાટ્યતાલીમ વર્ગો, ભવાઈ સંશોધન (ગોવર્ધન પંચાલનું 'ભવાઈનું આહાર્ય') અને ભવાઈના કલાકાર ચીમનલાલ ભોજકના સથવારે જૂનીનવી ભવાઈઓની રજૂઆત; દરેક નાટ્યનિર્માણમાં લેખન, અભિનય કે કસબમાં કંઈ ને કંઈ નવું તત્ત્વ; ક્યારેક માત્ર પ્રયોગ ખાતર એકાદ બે રજૂઆતો, તો ક્યારેક "પ્રેમરંગ" જેવા નાટકના અસંખ્ય પ્રયોગો વગેરે "દર્પણે" લીધેલી દિશાના સીમાસ્તંભો છે. યુરોપીય નાટ્યપ્રવાહના અધકચરા અનુકરણ રૂપે 1966માં આવેલા 'એબ્સર્ડ'ના ઉછાળાને બીજે જ વર્ષે, મધુ રાયનું નાટક "કોઈ એક ફૂલનું નામ બોલો" દર્પણ દ્વારા ભજવાય, અને એ રીતે એબ્સર્ડને પણ એક સમાંતર નવનાટ્ય - થિયેટરનાં દર્પણ ચીંધી આપે, એનાં પાંચ વર્ષ પછી "આકંઠ"ની નવી દિશા દર્શાવનાર મધુ રાયને એ રીતે એકાદ દાયકા માટે સ્થિર કરી આપે, એ પણ દર્પણની બુલંદ હિંમત અને દૃષ્ટિનાં દ્યોતક છે.

"દર્પણ" કદાચ એટલેથી ન અટકયું, તે ઠીક જ થયું. એના પછીના વર્ષે એણે શ્રીકાંત શાહનું "તિરાડ" ભજવ્યું, અને એ પછી દર વર્ષે નવા નાટ્યલેખકનાં નાદર સર્જનો તખ્તા પર પેશ કર્યાં – "દિવાલ" (સુભાષ શાહ – 1971), "જે નથી તે" (આદિલ મન્સૂરી – 1972), "લીલા" (બકુલ ત્રિપાઠી – 1974), **"લીલાનાટ્ય"** (લાભશંકર ઠાકર - 1975), "મનસુખલાલ મજીઠિયા" (લાભશંકર ઠાકર - 1976), "સાગરિકા" (શિવકુમાર જોશી – 1977), "મહાભિનિષ્ક્રમણ" (મુકુંદ પરીખ - 1978), "પીળું ગુલાબ અને હું" (લાભશંકર ઠાકર - 1979), "જશુમતી કંકુવતી' (હસમુખ બારાડી - 1980), "ક્લીન બોલ્ડ" (ચીનુ મોદી - 1981) વગેરે.

આ નામાવલિ અને વિગતો દર્શાવી આપે છે, કે આજે ગુજરાતી નવનાટ્યલેખનમાં

મોટાભાગના સક્રિય લેખકોનું એક એક નાટક, જાણે અભિયાન તરીકે "દર્પણે" રજૂ કર્યું. એમાં બહુસંખ્ય પ્રયોગો કરતાં એની પ્રક્રિયા મહત્ત્વની રહી. "દર્પણ" જેવી અનેક રીતે સમૃદ્ધ સંસ્થા, એ કરે એ ઉચિત પણ છે. એનાં અભિનેતાઓમાં કેન્દ્રસ્થાને હતાં કૈલાસ પંડયા અને દામિની મહેતા. સ્વતંત્ર અને સંયુક્ત રીતે દિગ્દર્શન અને આયોજનમાં આ જોડીએ સ્થાયી કામ કર્યું. એમને સથવારો આપ્યો પ્રભાબહેન પાઠક, અનસૂયા સુતરિયા, દુર્ગેશ જાની, ચીમનભાઈ ભોજક વગેરેએ. કૈલાસ પંડયાએ "ઇપ્ટા" અને "નટ મંડળ"ના નાટ્યઆદર્શો પોતાની સમગ્ર પ્રવૃત્તિ દરમ્યાન જાળવી રાખ્યા, એ પણ અહીં નોંધવું જોઈએ.

વડોદરા

વડોદરામાં યુનિવર્સિટી કક્ષાએ નાટ્યવિભાગમાં 1949માં શરૂ થયેલ થિયેટર-તાલીમના ભાગ રૂપે પહેલેથી વિશિષ્ટ નાટ્યરજૂઆતો થયા કરી છે. ત્યાં નાટ્યતાલીમ સાથે ચંદ્રવદન મહેતા, જશવંત ઠાકર, રમેશ ભટ્ટ, માર્કન્ડ ભટ્ટ, ઉર્મિલા ભટ્ટ, યશવંત કેળકર વગેરે સંકળાયેલાં હતાં. અન્ય નાટ્યશિક્ષકો અને વિદ્યાર્થીઓનાં નિર્માણો પણ નાટ્યવિભાગ અને એની 'રિપરટરી' "નટઘર"માં સતત થતાં રહ્યાં છે. આ દિગ્દર્શકો અને ત્યાં તાલીમ પામેલા અન્યો દ્વારા સમગ્ર ગુજરાતની નાટ્યપ્રવૃત્તિ ઉપર પણ પ્રભાવ રહ્યો છે. આ વિભાગ તરફથી રજૂ થયેલાં મહત્ત્વનાં નાટકોમાં ટાગોર ("નંદિની"), કાલિદાસ ("શકુંતલા"), શેક્સપિયર ("વેનિસનો વેપારી"), બોધાયન ("ભગવદજ્જુકિયમ્") વગેરે; મૌલિક નાટકોમાં ચંદ્રવદન મહેતા ("આગલદે", "હોહોલિકા", "ધરાગુર્જરી", "માઝમરાત", "અત્રલુપ્તા સરસ્વતી", "મા" વગેરે) અને અન્ય લેખકોમાં જયંતિ દલાલ ("જોઈએ છે – જોઈએ છે"), 'દર્શક' ("પરિત્રાણ") અને સુભાષ શાહ ("સુમનલાલ ટી. દવે") વગેરે નોંધપાત્ર છે. નાટ્યવિભાગે તાલીમ દરમ્યાન આવાં વિશિષ્ટ નાટકોના અભિનય અને તખ્તાના કલા-કસબને વિકસાવવા અનેક પ્રયોગો કરી જોયા, પસંદગી પણ વૈવિધ્યપૂર્ણ રાખી. એ સમગ્ર પ્રવૃત્તિમાં હતા ત્યાં સુધી જશવંત ઠાકર કેન્દ્રે હતા, અને 1960 પછી માર્કન્ડ ભટ્ટ, યશવંત કેળકર, ઊર્મિલા ભટ્ટ અને એમનાં વિદ્યાર્થીઓ, સાથીદારોએ વિશેષ પ્રકારની સમજ અને બળતરાથી મથામણ કર્યા કરી. બહુ ઝાઝા પ્રયોગો ભલે હંમેશાં નથી થયા, પણ દર વખતે એણે ઉન્મેષો નવા દાખવ્યા છે.

માર્કન્ડ ભટ્ટે વડોદરામાં તાલીમ લઈ, થોડો વખત "સૌરાષ્ટ્ર સંગીત નાટક અકાદમી"માં નાટ્યવિભાગના વડા તરીકે કામ કર્યું, અને 1957માં મુંબઈ રાજ્ય નાટ્યસ્પર્ધામાં ચંદ્રવદન મહેતાના "શેતલને કાંઠે" માટે પ્રથમ ઇનામ પ્રાપ્ત કર્યું. 1960માં વડોદરા નાટ્યવિભાગમાં જોડાયા પછી "ત્રિવેણી" નાટ્યસંસ્થા સ્થાપી નાટ્યતાલીમ અને નિર્માણમાં અવિરત કામ કર્યું – "શેતલને કાંઠે" પહેલાં "ધરા ગુર્જરી" (ચંદ્રવદન મહેતા) અને પછી "વસુંધરાનાં વહાલાં - દવલાં" (ઝવેરચંદ મેઘાણી પરથી રૂપાંતરકાર – રામજી વાણિયા), "પરિત્રાણ" ('દર્શક'), "ફિંગર પ્રિન્ટ" (અનુવાદ). અનેક પારિતોષિકો પ્રાપ્ત કરનાર માર્કન્ડભાઈએ નાટ્યતાલીમનાં

પુસ્તકો પણ લખ્યાં છે. કેટલાય દેશોના પ્રવાસ કરી ત્યાંના અનુભવની વાત આપણે ત્યાં, અને આપણા થિયેટરની વાત તેમણે ત્યાંના ગુજરાતીઓને કરી છે. આકાશવાણી અને ટેલિવિઝનમાં તેમણે ખૂબ કામ કર્યું છે. તેમનાં પત્ની ઊર્મિલા ભટ્ટ ખૂબ સંવેદનશીલ અભિનેત્રી છે. તેમણે થોડો સમય નાટ્યતાલીમ સાથે સંકળાઈ, "શેતલને કાંઠે", "ધરાગુર્જરી", "વસુંધરાનાં વહાલાં દવલાં" વગેરેમાં ઉમદા અભિનય આપ્યો. હવે તેઓ ફિલ્મક્ષેત્રે કાર્યરત છે. અનેક નાટ્યમંડળો સાથે આ દંપતી સંકળાયેલું છે. સદાબહાર માર્કન્ડ ભટ્ટ નાટ્યવિભાગમાંથી તાજેતરમાં નિવૃત્ત થવા છતાં આ ક્ષેત્રે નવું કરવા હજીય થનગની રહ્યા છે.

"ત્રિવેણી" સંસ્થાએ ઘણાં સ્વતંત્ર નાટ્યનિર્માણો કર્યાં છે, અને મંચનકલાના મહાનુભાવોનું બહુમાન સંસ્થાકીય રીતે કરવાની પ્રણાલી જાળવી રાખી છે. આ સંસ્થાનાં પ્રારંભનાં વર્ષોમાં નટદંપતી નટુ પટેલ અને સૂર્યબાળા પટેલ સંકળાયેલું હતું. બંનેએ અનેક નાટકોમાં અભિનય કર્યો છે. નટુભાઈએ ચરોતરી વાતાવરણનું નાટ્યાત્મક પાત્ર "ચતુર મોટા" આકાશવાણી માટે સર્જ્યું હતું અને ખેડા જિલ્લા માટેના "ઈસરો"ના ગ્રામ ટીવી પ્રોગ્રામ દરમિયાન, આ દંપતી અને હરીશ પટેલના સથવારે હસમુખ બારાડીએ 1975-77માં ટીવીના પરદે શ્રેણીબદ્ધ અવતાર્યું હતું. ગુજરાતી ટીવીની એ પ્રથમ નાટ્યશ્રેણી ગણાય છે.

વડોદરા નાટ્યવિભાગના થિયેટરકર્મી યશવંત કેળકર પણ 'સવાઈ ગુજરાતી' તરીકે જાણીતા છે. તેમણે નાટ્યતાલીમની સાથોસાથ "નીરદ છાયા" (શિવકુમાર જોશી), "મદિરા" (ચંદ્રવદન મહેતા) અને "સુમનલાલ ટી. હવે" (સુભાષ શાહ) વગેરે નાટકોનું દિગ્દર્શન કર્યું. "પરિત્રાણ"માં શકુનિ વગેરે તેમની મહત્ત્વની ભૂમિકાઓ છે. ગુજરાતી ઉપરાંત મરાઠીમાં તેમણે તખ્તાના કસબ અંગે પુસ્તકો લખ્યાં છે. પ્રકાશઆયોજન અને ધ્વનિસંયોજનમાં પણ મહત્ત્વનું પ્રદાન કર્યું છે. "શતખંડ", "પ્રેમતુઝ્ર રંગ અસા" એમનાં મરાઠીમાં દિગ્દર્શિત યશસ્વી નાટકો છે.

નાટ્યવિભાગના વરિષ્ઠ અધ્યાપક રમેશ ભટ્ટે "માઝમ રાત" (ચંદ્રવદન મહેતા), "તાર્તુફ" (મોલિયેર - અનુવાદ હંસા મહેતા), "રાજા ઈડિપસ" (દિનેશ કોઠારી) વગેરે નાટકો નાટ્યતાલીમની સાથોસાથ રજૂ કર્યાં.

લગભગ ચાર દાયકાથી ચાલતી આ નાટ્યતાલીમ સંસ્થામાંથી દર વર્ષે બહાર પડતાં અનેક સ્નાતકો રંગભૂમિ, રેડિયો, ફિલ્મ અને ટેલિવિઝન વગેરેમાં નવા ઉન્મેષો સાથે કોઈ ને કોઈ રીતે, ઓછામાં ઓછું કારકિર્દીનાં પ્રારંભનાં વર્ષોમાં સંકળાયેલાં હોય છે. આ સ્નાતકો નાનાં મોટાં અનેક મંડળો રચી, તાલીમને સાર્થક કરે એ પણ સ્વાભાવિક છે.

રંગાવલિ

'રંગાવલિ' નાટ્યજૂથ લગભગ એક દાયકા સુધી સતત કામ કરતું રહ્યું, જેના કેન્દ્રમાં હતા નટ અને દિગ્દર્શક ઉત્પલ ત્રિવેદી. 1977થી 1985ની વચ્ચે અનેક એકાંકીઓ ("વનેસરની વાત",

"પ્રયલનાં પંખી", "તમે સુંદર છો" વગેરે); સળંગ નાટકો ("હું જ મિસ્ટર સદાનંદ", "સોલ્યુશન એક્સ", "પ્રતિશોધ" વગેરે), ભવાઈનાટ્યો ("અમે રે પોલીસ તમે ચોર", "ખુશનુમા ખયાલનો ખેલ" વગેરે) આ સંસ્થાએ રજૂ કર્યાં. હરીશ પટેલ, જન્મેજય ત્રિવેદી, આશિષ દવે, હિમાંશુ બૂચ, શૈલેષ ત્રિવેદી, ઉત્પલ ત્રિવેદી વગેરે "રંગાવલિ" - "કશુંક"ના નટો-દિગ્દર્શકોએ મળીને લગભગ પંચોતેર નાટકોની પાંચસોથી વધુ રજૂઆતો કરી. "ખુશનુમા ખયાલનો ખેલ" ભવાઈ ટેલિવિઝન પર પણ ખૂબ પ્રશંસા પામી હતી. "રંગાવલિ"એ એના દશાબ્દી મહોત્સવ નિમિત્તે "રંગભૂમિની ભાષા" વિશે વિશદ વ્યાખ્યાનોનો પરિસંવાદ યોજ્યો હતો; એમાં "મિથ્યાભિમાન" જેવાં ભવાઈ-નાટ્યો પેશ કર્યાં હતાં.

આ આખા ગાળા દરમિયાન સૂરતમાં અરવિંદ કિનારીવાળા, વિહંગ મહેતા, જ્યોતિ વૈદ્ય, નરેશ કાપડિયા, કપિલદેવ શુક્લ વગેરે પણ ખૂબ સક્રિય રહ્યા. "ગુજરાત થિયેટર" (1952) દ્વારા "એક મૂરખને એવી ટેવ" અને "પ્રીત ન કરિયો કોઈ" જેવાં ડઝનેક નાટકો રજૂ થયાં. એ ઉપરાંત "રાષ્ટ્રીય કલા કેન્દ્ર", "કલા ક્ષેત્ર", "ભારતીય કલા ભવન", "રંગ દર્શન" વગેરે સંસ્થાઓએ સતત નોંધપાત્ર પ્રયોગો કર્યા.

નડિયાદમાં સન્નિષ્ઠ કલાકાર અને દિગ્દર્શક ગોવિંદરામ વ્યાસે "નડિયાદ કલા મંદિર"ના ઉપક્રમે અનેક નાટકો કરી, ગુજરાતની સંસ્કારભૂમિનો નાટ્યરસ જીવતો રાખ્યો.

રાજકોટમાં "સૌરાષ્ટ્ર કલા કેન્દ્ર" (1947)ના હરતા ફરતા થિયેટર દ્વારા પ્રયોજનલક્ષી નાટકોના નોંધપાત્ર પ્રયોગો થયા. 1958માં શરૂ થયેલ રાજકોટની "રંગજ્યોત" સંસ્થાએ કેટલાંય ત્રિઅંકી નાટકો ભજવ્યાં. 1975માં શરૂ થયેલી "નટરાજ આર્ટ" સંસ્થાએ પણ ખૂબ કામ કર્યું છે. એમાં દેવેન્ શાહનું "પડઘાયો", નિરંજન દેસાઈનું "તરતા પથ્થર", મૂળરાજ રાજડાનું "ચકડોળ" વગેરે ધ્યાન ખેંચે છે. જગદીશ દવે, મીના ઈરાની, ભાસ્કર મહેતા વગેરે કલાકારો એમાં બહાર આવ્યાં. રાજકોટના કલાકારોમાં સુરેશ રાવળે સંવેદનશીલ કલાકાર તરીકે ત્રણેક દાયકા સુધી તખ્તા પર કામ કર્યું. પ્રબોધ જોશીનું "પત્તાંની જોડ" એમનું લોકપ્રિય નિર્માણ હતું.

સમાંતર પ્રવાહ

1960થી શરૂ થતો **નટ-વ્યવસ્થાપક-કેન્દ્રી સ્તબક**, હજી આજ સુધી, **'સમાંતર રંગભૂમિ'** નોંધ ગાળો રહ્યો છે. ત્રણ દાયકા સુધી વિસ્તરતા આ આખા સ્તબકમાં અત્યાર સુધીમાં જોઈ ગયા એ મુજબ કેટલાય પ્રવાહો, ઉન્મેષો, વિદ્રોહો, વલણો દેખા દે છે. રંગભૂમિ નટકેન્દ્રી પ્રવૃત્તિ છે, દેશે-દેશે કાળે-કાળે એમ જ રહ્યું છે; એનાં અનેક સુફળો શોધવા જવાં પડે એમ નથી – શેક્સપિયર, મોલિયર, સ્તાનિસ્લાવસ્કી, જ્હૉન ગિલ્ગુડ, લૉરેન્સ ઓલિવિયર, શિશિર ભાદુડી, બાલ ગંધર્વ, બાપુલાલ નાયક, પ્રવીણ જોશી વગેરે. મોટી નામાવલિનાં એ તો માત્ર થોડાં ઉદાહરણો છે. રંગભૂમિમાં નટ કેન્દ્રસ્થાને હોય, અને હોવો જ જોઈએ; એનું જ માધ્યમ છે.

પરંતુ નટ કેન્દ્રસ્થાને હોય તો એક વાત બને છે, નટ લેખક હોય તો બીજી, નટ દિગ્દર્શક હોય તો ત્રીજી, અને નટ વ્યવસ્થાપક હોય તો ચોથી વાત બને. એનાં ઉદાહરણો અને પરિણામોનું પુનરાવર્તન કરવાની અહીં જરૂર દેખાતી નથી. એટલે તો 1923-1939ની 'જૂની' ધંધાદારી 'મુખ્ય નટ-દિગ્દર્શક કેન્દ્રી' રંગભૂમિને સમાંતર 'નવી' રંગભૂમિની જેહાદ જાગી; માલિકો-શરાફોના 'જૂની'ના સ્તબકને સમાંતર લગભગ 'નવી'એ નાટ્યમંડળોની રચના કરી અને 1949થી 'નવી' રંગભૂમિમાં જે પુખ્તતા આવી, એમાં સ્વાભાવિક જ દિગ્દર્શક કેન્દ્રમાં આવ્યો. જાણે આખી પ્રવૃત્તિનું એ "દિગ્"દર્શન કરતો હતો, નાટ્યતાલીમ આપતો હતો : કેવાં મૌલિક નાટકો કરવાં; ભવાઈમાંથી શું અને કેવી રીતે લેવું; ભગિની ભાષાઓમાં શું ઉત્તમ છે; વિદેશોમાંથી શું આયાત કરવું, એ પણ આ દિગ્દર્શક-કેન્દ્રી સ્તબકમાં સ્પષ્ટ થયું; નાટ્યસિદ્ધાંતોની વાત થઈ; એનાં સામયિકોય (થોડો વખત) નીકળ્યાં; પુસ્તકો લખાયાં, એ ત્યાં સુધી, કે એ ગાળાની એક મંડળી ("નાટ્ય-વિદ્યા મંદિર" – "નટ મંડળ")ને એની ખુદની રમણભૂમિ (થિયેટર) હતી; અને "રંગમંડળ" પાસેય કામચલાઉ જગ્યા હતી. આ બન્ને મંડળો અમદાવાદનાં જ હતાં, એ પણ નોંધવું જોઈએ.

આ દરમિયાન ધન અને કીર્તિના સાધન તરીકે એની મુદ્રા એવી ઊપસી હતી, એટલે 'જૂની' રંગભૂમિની જેમ જ, મુંબઈ શહેરની કદાચ પ્રણાલી હશે તેથી, એ નટો મંડળોની વ્યવસ્થાશક્તિ ધરાવતા હોવા ઉપરાંત પોતાની સ્વાયત્તતા માટે વ્યવસ્થાપક (નિર્ણાયક) તરીકે પોતાનું કેન્દ્રમાં હોવું અગત્યનું છે એ સમજતાં, જે બન્યું તે આપણે હમણાં જોઈ ગયા છીએ.

આ હજી ગઈ કાલની વાત છે. આજનીય એ જ વાત છે. માત્ર આજની એ વાતમાં એક નવું તત્ત્વ ઉમેરાયું છે નવથિયેટર નાટ્યકર્મનું. સદ્ભાગ્યે લેખન અને ભજવણી એમાં સાથે છે એટલે એને એ રીતે જોઈએ. ગુજરાતી રંગભૂમિના ઇતિહાસમાં દિગ્દર્શક-કેન્દ્રી સ્તબક જેટલો જ આ ગાળો આ રીતેય વધુ મહત્ત્વનો બન્યો છે.

1966

આ પેટા સ્તબકો કંઈક આવા છે : 1966માં નટ-વ્યવસ્થાપક-કેન્દ્રી પ્રવૃત્તિ સ્થિર થઈ ગઈ હતી. એનાં નાટકો, ભજવણીરીતિ, પ્રેક્ષકોની રુચિ, ક્યા પ્રેક્ષકો કેવાં નાટકો માગતા હતા, એય આ નટો/ મંડળોએ સૌને સમજાવી દીધું હતું. એના વિદેશી રૂપાંતરો આંખના પલકારે પલટાતી નાટ્યાત્મકતાથી પ્રેક્ષકોમાં રોમાંચ જગાવી રહ્યાં હતાં. દિગ્દર્શન ઉપરાંત આ નટ મોટાભાગના નિર્ણયો લેતો થઈ ગયો હતો. એમને નામે બૉક્સ ઑફિસે લાઇનો લાગતી, તેથી એમને પ્રશ્ન કરી શકાય એમ નહોતું; જ્યારે એની સાથોસાથ નાટ્યલેખન તો થઈ જ રહ્યું હતું. નવલકથાનો ફાલ સારો ઊતરતો હતો. સુરેશ જોશી પછી વાર્તાઓએય ગજું કાઢયું હતું. કવિતાના ઉન્મેષો ખૂબ નોંધપાત્ર હતા. એકાંકીઓ પણ પુષ્કળ ભજવાતાં અને લખાતાં હતાં. પરંતુ નાટ્યલેખકને રંગભૂમિમાં સ્થાન નહોતું. નટ-મંડળી અને લેખક બન્ને એ સમજતાં હતાં. એમાં એકાંકીલેખને

1966માં મોટો વળાંક લીધો ‘એબ્સર્ડ’ના પ્રવાહનો. (એની ખૂબ વિગતે વાત “એકાંકી”ના પ્રકરણમાં જોઈ શકાશે.) અહીં એટલું ઉમેરીએ, કે એમાનું ઘણું પ્રેક્ષકોને ન સમજાયું, પણ એમને રોમાંચ જરૂર થયો. યુરોપીય ધંધાદારી, એબ્સર્ડ કે પ્રયોગશીલ ભજવણી-રીતિથી અજાણ, પરંતુ મુદ્રિત-પ્રકાશિત નાટકોથી (પાંચ-સાત વર્ષે છપાઈને ગુજરાત પહોંચે ત્યારે) પરિચિત બનેલા, કવિતા ક્ષેત્રે “રે મઠ”ની પ્રવૃત્તિથી ધ્યાન ખેંચી રહેલા કવિઓએ, ડૉ. મીનુ કાપડિયાના સથવારે, 1966માં “એક ઉંદર અને જદુનાથ” નાટક લખ્યું અને ભજવ્યું. એને જ સમાંતર રહસ્ય, રોમાંચ અને અવનવીન તખ્તાસૂઝવાળું “કોઈ એક ફૂલનું નામ બોલો” 1968માં આવ્યું અને 1970માં શ્રીકાંત શાહનું માનવમનનાં ગહ્વરો અજવાળતું “તિરાડ” ભજવાયું. એણે વળી જુદા જ પ્રકારની અનુભૂતિ પ્રેક્ષકોમાં જગાવી. 1966-71 વચ્ચે પુષ્કળ એકાંકીખેડાણ થયું; પણ યુનિવર્સિટીના યુવક નાટ્યમહોત્સવો બંધ થતાં, 1971 પછી, એકાંકી ભજવણીને અસર થઈ અને પછીનાં બે-ચાર વર્ષ થોડાં એકાંકીઓ લખાયાં-છપાયાં, પણ તખ્તા પર બહુ રજૂઆત ન પામ્યાં. ગુજરાતી યુવાવર્ગને મહોત્સવોમાં ‘નવું’ કરી જોવાનો ઉત્સાહ હતો, પણ મહોત્સવની બહાર એબ્સર્ડને એ ઝાઝો વખત જોઈ ન શક્યો.

1972

એટલે કદાચ નવી ખોજ કરવી પડે, એવી આંતરિક જરૂરિયાત ઊભી થઈ અને 1972માં આરંભાઈ “આકંઠ - સાબરમતી”ની પ્રવૃત્તિ ! હતી તો નવું વાતાવરણ સમજવા, નાટ્યક્ષણને લીલા (ઇમ્પ્રોવાઇઝેશન)રૂપે એકાંકીમાં ઢાળવાની, અભિનીત થવા છતાં લેખનકેન્દ્રી, લેખકોની કાર્યશાળા (વર્કશોપ) એ. મોટાભાગે તખ્તા વિના અમદાવાદની વિદ્યાનગર માધ્યમિક શાળાના પ્રાંગણમાં, ક્યારેક એના વર્ગખંડમાં, તો ક્યારેક કોઈ આર્ટ-ગૅલેરી કે હૉલમાં એની ભજવણીઓ થતી. પરંતુ આ ઝુંબેશે લેખકને વિચાર કરતો જરૂર કરી મૂક્યો. એમાં જે સંડોવાયાં હતાં એમાંનાં મોટાભાગનાં (મધુ રાય, લાભશંકર ઠાકર, ચીનુ મોદી, મનહર મોદી, મુકુંદ પરીખ, ઇન્દુ પવાર, હસમુખ બારાડી, રમેશ શાહ, હિરેન ગાંધી, સરૂપ ધ્રુવ વગેરે) થિયેટર વિશે, એટલે કે લેખન અને ભજવણી બંને વિશે નવી રીતે વિચારવા માંડયાં હતાં. આ પહેલાં હસમુખ બારાડીએ 1971માં પોતાનું પહેલું શૈલીપરક નાટક “કાળો કામળો” મૉસ્કોમાં લખી લીધું હતું. મધુ રાયે “કોઈ પણ એક ફૂલનું નામ બોલો” પછીનું ચમકદાર-રોમાંચક નાટક “કુમારની અગાશી” “આઈ.એન.ટી.”માં પ્રવીણ જોશીને ભજવવા આપ્યું હતું. સુભાષ શાહ અને આદિલ મન્સૂરીએ “દર્પણ”ને પોતાનાં નવાં નાટકો ભજવવા આપ્યાં હતાં. અને આ રીતે 1966ના એબ્સર્ડના વળાંક પછી ભળું ભાંખળું દેખાતી દિશામાં 1972-75 વચ્ચે સીમાસ્તંભ બનેલી “આકંઠ સાબરમતી”ની શરૂઆતની પ્રવૃત્તિએ નાટ્યલેખન અને ભજવણીમાં નવા અભિગમો ઉપસાવ્યા.

અને 1975

નાટ્ય મંડળીઓ અને નટ-વ્યવસ્થાપકોની વિગતોમાં જોઈ ગયા એ મુજબ, આ દરમિયાન મુંબઈની 'નવી' ગુજરાતી વ્યવસાયી રંગભૂમિ ગુજરાતનાં શહેરોમાં "સ્લિક-ક્લીન-ઈફિશિયન્ટ" નાટ્યરજૂઆતો કરી જ રહી હતી. એટલે જાણે બે ત્રણ પ્રવાહો એકસામટા દેખાયા છેઃ નટવ્યવસ્થાપક-કેન્દ્રી મંડળોનાં ("કુમારની અગાશી" સિવાય) રૂપાંતરિત નાટકો, નવા પ્રવાહના લેખકોના "દર્પણ" દ્વારા અલ્પસંખ્ય નિર્માણો અને નવનાટ્યકર્મ પ્રત્યે એના સર્જકોનો વિકાસ પામતો અભિગમ; અને આ જ વર્ષોમાં ગુજરાતનાં શહેરોમાં નવધનિકોનો જે નવો પ્રેક્ષકવર્ગ ઊભો થયો હતો, એણે રચેલાં વ્યાવસાયિક સામાજિક, જ્ઞાતિમંડળો - સંસ્થાઓ દ્વારા છનછનાટ કરતી "મુંબઈની રંગભૂમિને સ્પોન્સર" કરીને ગુજરાતનાં શહેરોમાં "નાટકો કરાવવામાં" રસ જાગ્યો. ધંધો મુંબઈ સાથે ચાલતો હોય, એટલે ત્યાંની ધંધાદારી ભલામણે, અમદાવાદમાં સહકારી ધોરણે બંગલીઓ બાંધવાની સોસાયટીઓના સ્થાને, ફ્લેટ-શોપિંગ સંકુલો જેમ આવ્યાં, એમ ગુજરાતનાં શહેરોના 'આર્થિક સાથીદારો' એ દલાલ-વચેટિયાઓ દ્વારા, મુંબઈનાં મંડળો પાસે નાટકો કરાવવા માંડ્યાં. મુંબઈની મંડળીઓને બૉક્સ-ઑફિસની અનિશ્ચિતતામાંથી છુટકારો મળ્યો. અમદાવાદમાં કમિશને કામ કરતા વચેટિયાઓ મુંબઈની મંડળીઓને પ્રવાસના બધા શૉની આવકનાં વચનો અગાઉથી આપી શકતાં, એટલે દલાલોય પેટિયું રળવા માંડયાં. ગુજરાતનાં શહેરોનાં વ્યાવસાયિક અને જ્ઞાતિ મંડળોને પોતાના સમકક્ષ - સમરસિયા - સમફેશનિયા સામાજિક વ્યવહારો માટે રંગભૂમિના પ્રેક્ષાગૃહ અને ફોયરમાં, લગ્નના રિસેપ્શનની જેમ જ કૉફી અને પોપકોર્નના પેકેટ સાથે, દીકરા-દીકરીઓ ગોઠવી બેસાડવાનું સરળ અને સુગમ સ્થાન મળ્યું ! હવે આ મંડળોના મંત્રી-પ્રમુખ નાટ્યજૂથના મંત્રી સાથે સોદો કરે, અને મંડળ તરફથી વાર્ષિક સભ્ય ફીના બદલામાં જોવા મળતા બીજા અનેક કાર્યક્રમોની સાથે નાટકનાં પાસ-ટિકિટો સભ્યોને મળવા માંડયાં. રીતિ મંડળોના સભ્યોએ પોતાને ગમતા નટ-દિગ્દર્શક, લેખક કે મંડળનું નાટક, જાતે પસંદ કરવાનું હવે ન રહ્યું. આ સામૂહિક પસંદગી નહોતી, પરંતુ સમૂહની વગદાર વ્યક્તિની અંગત પસંદગી હતી. બીજી બાજુ નટ મંડળીઓને 'કોન્ટ્રેક્ટ', 'સોલ્ડ હાઉસ' કે 'બ્લોક બૂકિંગ'ના પરિણામે, પ્રેક્ષકસમૂહ મળતો હતો; પરંતુ સ્વપસંદગીથી આવેલો પ્રેક્ષક નહોતો મળતો; જ્ઞાતિમંડળો નાટકની પહેલાં કે અંકોની વચ્ચે ઇન્ટરવલોમાં ભાષણો-અહેવાલો વાંચે, ફૂલહાર કરે, એ પણ ચલાવી લેવું પડતું હતું. એમાં મુખ્ય નટ - વ્યવસ્થાપકનેય ગુલદસ્તો મળતો, તાળીઓના ગડગડાટ સંભળાતા, અને "નવું નાટક પણ આવું જ તૈયાર કરજો" એવી ભલામણ થતી. આ વાત નટ-વ્યવસ્થાપક સમજી જતો, નહિ તો પછી પેલો દલાલ એને સમજાવી દેતો.

આ બધાનું પરિણામ **"નટ-પ્રેક્ષકના સંબંધવિચ્છેદ" માં** આવ્યું, અને 1975 પછી નટ-વ્યવસ્થાપક - કેન્દ્રી આ સ્તબકનો એ ખૂબ નોંધપાત્ર પ્રવાહ છે. કેટલાકના મતે 'જૂની'

રંગભૂમિ આ સદીના પાંચમા દાયકામાં ફિલ્મના આક્રમણથી જે રીતે હચમચી ગઈ હતી, એવી જ મહત્ત્વની ઘટના આ સદીના આઠમા દાયકાના મધ્યમાં બનેલી નટ-પ્રેક્ષક-સંબંધ-વિચ્છેદની ગણાઈ છે.

આ દરમિયાન થોડી મથામણ પછી, શરૂઆતમાં લેખનમાં અને પછી ભજવણીમાં ફરી એક મોટો વળાંક આવે છે. જેવો મળ્યો તેવા અનુભવે લેખક હવે પોતાનું નાટક ભજવવા જાતે કટિબદ્ધ બને છે. કારણ કે બ્રોડવેથી આવતી "પ્રોડક્શન સ્ક્રિપ્ટ"નાં ગુજરાતીકરણો ભજવાતાં હતાં ત્યાં સુધી તો, કોઈ લેખકનું મૌલિક નાટક અનુકૂળ પડે, તો તખ્તાના પગદીવા કદાચ જોઈ પણ લેતું. કોઈ સ્પષ્ટ આર્થિક સત્તા નહીં, તો પણ કમિશનિયા દલાલોથી ગુજરાત પૂરતી ચાલતી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિમાં નવનાટ્યલેખનને પ્રવેશ ક્યાંથી મળે ?

એ વખતે એને જ સમાંતર, અને મોટા ભાગે એના જ અનુકરણરૂપે, અમદાવાદનાં થોડાં નાટ્યમંડળો અતિરંજક, દ્વિઅર્થી સંવાદો સાથે રહસ્ય, સેક્સ, આંસુ અને આદર્શોને વેચતાં નાટકો રજૂ કરતાં જ હતાં. એમાંથી કેટલાકનાં તો હજારો શૉ પણ થયા છે.

ફરી સર્જક મથામણ

1975-76 સુધી નવઉન્મેષી નાટ્યલેખનો થયાં પછી લાભશંકર ઠાકરે "દર્પણ"માં પલોંઠી વાળીને "મનસુખલાલ મજીઠિયા" કરાવ્યું. "આકંઠ"માં એની રચના થઈ હતી; ત્યાં પળોટાયું હતું, પણ દર્પણમાં એને નવો રંગ મળ્યો. પછી "પીળું ગુલાબ અને હું" એ જ રીતે દર્પણને સથવારે લાભશંકર ઠાકરે લખ્યું અને ભજવ્યું; આ એક વાત.

બીજી બાજુ નાટ્યલેખક સુભાષ શાહ "હઠીસિંગ વિઝયુઅલ આર્ટ સેન્ટર"માં પોતાની નટમંડળી ઊભી કરી, ભજવણીના પોતાના પૂર્વાનુભવને વિકસાવવા તરફ વળ્યા. થોડાં સ્વલિખિત, થોડાં અન્યનાં અને થોડાં પ્રશિષ્ટ નાટકો છેલ્લાં દાયકામાં ત્યાં રજૂ થયાં છે. આ દરમિયાન દિલ્હીની રાષ્ટ્રીય નાટ્યસંસ્થા નેશનલ સ્કૂલ ઑફ ડ્રામાથી તાલીમ લઈને આવેલાં સ્નાતકોમાંથી કેટલાંક (ભરત દવે વગેરે), અને "ગુજરાત કૉલેજ"ના નાટ્યવિભાગના સ્નાતકોમાંથી કેટલાંક (નિમેષ દેસાઈ વગેરે) સક્રિય બન્યાં અને મૌલિક અને રૂપાંતરિત નાટકોની રમ્ય ભજવણીઓ કરી.

ત્રીજી બાજુ "આકંઠ"ના પૂર્વાનુભવે ચીનુ મોદી પણ પોતાના વ્યવસાયી લેખનની સાથોસાથ નાટ્યભજવણી અને આયોજન તરફ વળ્યા હતા.

થિયેટરની વ્યવસ્થિત તાલીમ સાથે નાટ્યલેખન તરફ વળેલા, રેડિયો અને ઇસરોના પ્રાયોગિક ટીવીમાં નિર્માણકાર્ય સાથે સંકળાયેલા હસમુખ બારાડીએ 1975 પછી નવી નટ મંડળીમાં કેટલાક યુવાનોને તૈયાર કરી, સીધા નાટ્યનિર્માણને બદલે નિર્માણઆયોજન અને માર્ગદર્શનમાં ધ્યાન આપવા માંડયું. શરૂઆતમાં "ધૂર્જટિ" (દિગ્દર્શક - હિમાંશુ ત્રિવેદી) અને પછી "ગૅરેજ સ્ટુડિયો થિયેટર" (દિગ્દર્શકો જનક રાવળ અને મન્વીતા બારાડી)ની

નિર્માણ-તાલીમ-સંશોધનલક્ષી પ્રવૃત્તિને તેમણે માર્ગદર્શન આપ્યું એ ચોથી વાત.

આ કદાચ લેખકકેન્દ્રી સ્તબક હજી બની શકતો નથી. **"સર્જક મથામણનો સ્તબક"** બની શકે એટલી એમાં શક્યતા છે. કૉન્ટ્રેક્ટ-શૉની પ્રથાથી કુલડીમાં ગોળ ભાંગવા જેવી ચાલતી 'નવી' વ્યવસાયી રંગભૂમિમાં ગુજરાતનાં સમગ્ર જીવનને તખ્તા પર રજૂ કરી એનું "દિગ્-દર્શન" કરી શકે એવા કોઈ દિગ્દર્શકના અભાવે, અને ગુજરાતીના નવનાટ્યલેખનને પિછાણી, એને લોકો સુધી લઈ જઈ શકે, એવા નટ વ્યવસ્થાપકની ખોટ સાલતાં, ગુજરાતીનો નાટ્યલેખક આવડ્યાં એવાં દિગ્દર્શન તરફ થોડા અને ઘણા અંશે તો કોઈ મંડળી કે પ્રવૃત્તિના આયોજન તરફ હવે વળ્યો છે. 1980-81 પછી "દર્પણ" પણ, એમનાં કારણોસર, નવનાટ્યલેખનનાં નિર્માણો ચાલુ ન રાખી શક્યું. એ સંજોગોમાં આયોજક બનીને લેખક "સર્જક મથામણ"નો આ પેટાસ્તબક, આછું-પાતળું 1975થી, પરંતુ સ્પષ્ટ રીતે 1980થી, આરંભે છે.

છેલ્લા બે દાયકાનાં નાટકો

અને આ સર્જક મથામણ કેવી છે?

સાવ આજની આ વાત કેટલાક વિવેચકોનાં મંતવ્યો ટાંકતાં થાય કે વધુ ઉચિત લાગે છે.

આઠમા દાયકાનાં ગુજરાતી સાહિત્યનું અવલોકન કરતાં "ગુજરાત દીપોત્સવી અંક" (1985)માં જશવંત શેખડીવાલા લખે છે :

"ગુજરાતી નાટ્યક્ષેત્રે સમાન્તરે વહેતા પરંપરાનુસારી અને 'એબ્સર્ડ' નાટકના પ્રવાહોનું વિહંગાવલોકન કરતાં લાગે છે કે સિદ્ધ નાટ્યપરંપરાનાં ઉત્તમ નાટકોમાં જોવા મળતી ખૂબીઓને આત્મસાત્ કરીને, તખ્તા-રંગભૂમિનાં કળાકૌશલથી અનભિજ્ઞ અને ઉત્કટ સર્જનશક્તિ ધરાવતા લેખકો, પર્યાપ્ત કલાકીય સૂઝબૂઝપૂર્વક, જો નવીન નાટક માટેના સન્નિષ્ઠ પ્રયોગો કરે તો પરિણામ અવશ્ય સારું આવી શકે. પ્રતાપ સાંગાણીકૃત દ્વિઅંકી "માંડવા નીચે" (1969), શ્રીકાન્ત શાહકૃત ત્રિઅંકી "તિરાડ" (1972), મધુ રાયકૃત ચતુરંકી "કોઈ એક ફૂલનું નામ બોલો તો" (1974), હસમુખ બારાડીકૃત દ્વિઅંકી "કાળો કામળો" (1975), રઘુવીર ચૌધરીકૃત ત્રિઅંકી "સિકંદર સાની" (1979) જેવાં કેટલાંક નાટકો તેનાં ઉદાહરણ છે. (કૌંસમાં પ્રકાશનસાલ આપેલ છે.)

પ્રતાપ સાંગાણી કૃત "માંડવા નીચે" વસ્તુ-નિરૂપણની નવીનતા અને તાજગી દાખવતું આહ્લાદક નાટક છે. બે જ પાત્ર, પીઠઝબકારની કૌશલયુક્ત કરામત, તાર્કિક અને માનસશાસ્ત્રીય સચ્ચાઈની પ્રતીતિ કરાવતાં સહજ, સ્વાભાવિક અને સચોટ વસ્તુ - પાત્ર - સંવાદ, સૌષ્ઠવયુક્ત તેમ ગતિશીલ નિરૂપણ તેની ધ્યાનપાત્ર વિશેષતાઓ છે. . . વસ્તુની કલાત્મક રજૂઆત અને માનસશાસ્ત્રીય માવજતને લઈ, બે જ પાત્ર છતાં, આ પ્રયોગાત્મક નાટક ભાવકનો રસ સાદ્યંત જાળવી રાખે છે.

શ્રીકાન્ત શાહ કૃત "તિરાડ" વસ્તુ અને નિરૂપણ બન્ને દૃષ્ટિએ સરસ પ્રયોગશીલ નાટક છે. તેમાં થોડાં જ વર્ષોમાં પરસ્પર પ્રેમ, શ્રદ્ધા, નિષ્ઠા ગુમાવી બેઠેલાં – એટલું જ નહીં, પરપીડનમાં રાચતાં અને થીજી ગયેલી લાગણીઓને નિષિદ્ધ કામસંબંધો દ્વારા ઉત્તેજિત રાખવા મથતાં ભદ્રવર્ગીય શિક્ષિત પતિ-પત્નીનાં ભગ્ન યાતનામય જીવન અને ઘરસંસારનું માનસશાસ્ત્રીય કલાત્મક નિરૂપણ થયું છે. . . નાટ્યકારે બે ઓરડા વચ્ચેની દીવાલમાંની તિરાડ દ્વારા બહારથી ઊજળાં મહોરાં પહેરી સભ્ય, શિક્ષિત, ભપકાભર્યા, આદરપાત્ર દેખાતાં માનવીઓનાં અસલી વરવાં, વિકૃત અને તરડાઈ ગયેલાં કલેવરોનું સંયમયુક્ત સૂચક શૈલીમાં સચોટ દર્શન કરાવ્યું છે.

મધુ રાય કૃત "કોઈ એક ફૂલનું નામ બોલો તો" છેલ્લા બે દાયકા દરમિયાન લખાયેલાં સૌથી સારાં નાટકોમાંનું એક છે. . . નાટકમાં નાટક, બાહ્ય-ભીતર બે તખ્તા, ટેલિફોનબૂથ, પાત્રો પાસે કેફિયત કરાવતી કોર્ટ, ન્યાયાધીશને સ્થાને પ્રેક્ષકોને મૂકી દેતી નાટ્યયુક્તિ, સાચની ખુરશી ઇત્યાદિ નાટ્યકરામતોને લેખકે નાટકમાં એવી કલાત્મક રીતે યોજી છે કે રહસ્ય, જિજ્ઞાસા, સંડોવણી, સમસ્યા, રસ, ગતિ સાદ્યંત ટકી રહે. . . સફળ નાટક માટે અપેક્ષિત અનેક ખૂબીઓને કારણે મધુ રાયનું આ નાટક ગુજરાતીનું એક ઉત્તમ નાટક થઈ શક્યું છે.

"કાળો કામળો"નું વસ્તુ બાહ્ય રૂપમાં સરળ છે, પરંતુ માનવમનની ગતિવિધિ અને વિવિધ માનવીઓ વચ્ચેના પારસ્પરિક સંબંધોના અસલ સ્વરૂપનાં દર્શન અને નિરૂપણની દૃષ્ટિએ સંકુલ છે. . . બહારથી આદર્શમય દેખાવ-વ્યવહાર કરતાં માનવીઓ કેવાં સંદિગ્ધ ચારિત્ર્યનાં અને સ્વાર્થી છે, તેનું તેમાં બરાબર દર્શન થાય છે. સામાન્ય દેખાતી ઘટનાના ગર્ભમાંથી અહીં કશુંક અસામાન્ય સર્જાય છે, અને તે ભાવકોને વિચાર કરતાં કરી મૂકે છે. સ્વાભાવિક લાગતાં વસ્તુ, પાત્ર, સંવાદ દ્વારા લેખકે તેનું રસ પડે તે રીતે નિરૂપણ કર્યું છે.

રઘુવીર ચૌધરીકૃત "સિકંદર સાની" કામાંધ-કઠોર-કુરૂપ-કાતિલ લેખાયેલ સુલતાન અલાઉદ્દીન ખિલજીના જીવન અને કાર્યને નવીન અભિગમથી રજૂ કરવાના એક મૌલિક પ્રયાસ તરીકે નોંધપાત્ર છે. . . અલાઉદ્દીન માટે કરુણા અને સમભાવ પ્રગટાવવાનું લેખકનું પ્રયોજન સિદ્ધ થાય છે, પરંતુ એક કલાત્મક નાટક તરીકેની કેટલીક અપેક્ષાઓ "સિકંદર સાની", તેમાંની અનેક મર્યાદાઓને કારણે, સંતોષી શકતું નથી. પરિણામે જેવું વાચનક્ષમ બન્યું છે તેવું રંગભૂમિક્ષમ બન્યું નથી. . ."

એ રીતે અહીં કલાસમાજશાસ્ત્રી વિશિષ્ટ નાટ્યકાર વિનાયક પુરોહિતનાં નાટકો પણ ઉલ્લેખવાં જોઈએ : ખૂન અને અવૈધ સંબંધોની ઘટનાઓ વચ્ચે, ઉચ્ચ અમલદાર વર્ગની જીવનશૈલી પ્રગટ કરતું ત્રિઅંકી નાટક "સ્ટીલ ફ્રેમ" (1981) અને સંકુલ પાત્રચિત્રણોમાં વ્યક્ત થતું સાંપ્રત જીવન "ચૌરાહા" (1981). એમના પ્રથમ નાટકે ગુજરાતી નાટ્યલેખન અને ભજવણીમાંય રોમાંચ ઊભો કર્યો હતો. "ચૌરાહા"માં નિશા અને અચ્યુત એકબીજાને ચાહે છે, પણ લગ્ન અસંભવિત જણાતાં સંયુક્ત આપઘાતની યોજના ઘડે છે; જોકે મૃત્યુ માત્ર

નિશાનું થાય છે. રહસ્યના કલેવરને અનુસરીને લેખકે અચ્યુતના પાખંડી ઉછેરને એ માટે નિમિત્ત ઠેરવ્યો છે. અલબત્ત, હીરાના હારની ચોરી સાથે આવતો નાટકનો અંત અને પ્રથમ અંકના સ્થૂળ સંવાદો નાટ્યરૂપને નબળું પાડી દે છે. નાટ્યકાર મંચનભૂગોળ અને પ્રકાશઆયોજનના માહિર છે, કુતૂહલને બળ આપવાની કુનેહ ધરાવે છે. પ્રભાકરનું પાત્રચિત્રણ પણ ખૂબ સંકુલ બન્યું છે. વિનાયક પુરોહિતે આ ઉપરાંત કલા, ફિલ્મ અને રંગભૂમિ વિશે અનેક અભ્યાસલેખો લખ્યા છે. એમનું "આર્ટ્સ ઑફ ટ્રાન્સિશનલ ઈન્ડિયા" – બે ભાગ (1986-88) ખૂબ નોંધપાત્ર છે. રંગભૂમિના હેતુ વિષેના એમના વિચારો અહીં નોંધીએ કે, "આપણું પોતાનું જીવન, સમાજ, સ્વત્વ, સન્માન, અસ્મિતા વગેરેને ઓળખે, સમજે, ઢંઢોળે, છંછેડે, પડકારે એવાં નાટકો આપણા તખ્તે શોભાવાં જોઈએ. અનુવાદો - રૂપાંતરો સતત નહીં, અવિરત નહીં; નરી નકલ નહીં, અહોભાવ નહીં. બધું વિવેક સાથે, આત્મસન્માન જાળવીને."

1981માં "સાહિત્ય" – ત્રિમાસિકમાં લાભશંકર ઠાકરનું "પીળું ગુલાબ અને હું", રઘુવીર ચૌધરીનું "સિકંદર સાની" અને હસમુખ બારાડીનું "પછી રોબાજી બોલિયા" પ્રસિદ્ધ કરતાં શ્રી નિરંજન ભગતે કહ્યું હતું કે, "ગુજરાતમાં નાટક જન્મી રહ્યું છે."

અને 1981-90 વચ્ચેનાં નાટ્યસાહિત્યની સમીક્ષાને અંતે વિનોદ અધ્વર્યુએ ("પરબ"ના ફેબ્રુઆરી 1991ના અંકમાં) લખ્યું છે : "મરજીવાની ફાંટમાં ઝાઝાં શંખ-છીપલાંની વચ્ચે ચપટીભર મોતી મળે, તો એનો એને આનંદ હોય - એવી નાટ્યરચનાઓ સિતાંશુ, લાભશંકર ઠાકર, ચીનુ મોદી પાસેથી મળી છે, અને શ્રીકાંત શાહનાં એકાંકીઓ, તો "બારાડીનું થિયેટર" પણ મળ્યાં છે. હવે પેલો વસવસો રાખવાની જરૂર નથી, કે "ક્યાં છે નાટક? . . ."

અને આ દાયકાનાં નાટકોનાં વિશિષ્ટ અભિવ્યક્તિ-લક્ષણો આ રીતે સતીશ વ્યાસે ("પરબ", મે 1991) તારવી આપ્યાં છે : "પરંપરાગત નિષેધમૂલક મૂલ્યો સામેનો માનવીનો વિદ્રોહ – લાભશંકર ઠાકર ("પીળું ગુલાબ અને હું"), હસમુખ બારાડી ("એકલું આકાશ", "જનાર્દન જોસેફ"); રાજનીતિ સામે ઝઝૂમતા સામાન્ય માનવીની વેદના – હસમુખ બારાડી ("રાઈનો દર્પણરાય"); સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્ર ("કહો, મકનજી ક્યાં ચાલ્યા?"); માનવમનમાં રહેલી સંકુલતાઓ - ચીનુ મોદી ("અશ્વમેધ"), રઘુવીર ચૌધરી ("નજીક"); પુરુષપાત્રો કરતાં સ્રીપાત્રોનું બળવત્તર નિરૂપણ – લાભશંકર ઠાકર ("પીળું ગુલાબ અને હું"), ચીનુ મોદી ("જાલકા", "અશ્વમેધ"), હસમુખ બારાડી ("આખું આયખું ફરીથી. . ."); લોકનાટ્યોની પરંપરાનું અનુસંધાન - સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્ર ("કહો મકનજી ક્યાં ચાલ્યા?"), ચીનુ મોદી ("નવલશા હીરજી", ""જાલકા"), હસમુખ બારાડી ("રાઈનો દર્પણરાય"); દશ્ય અને આહાર્ય સામગ્રીનો વિશેષ ઉપયોગ – લાભશંકર ઠાકર ("પીળું ગુલાબ અને હું"), હસમુખ બારાડી ("રાઈનો દર્પણરાય", "એકલું આકાશ"), ચીનુ મોદી ("અશ્વમેધ"); નટ-પ્રેક્ષક સંબંધ અને રંગભૂમિની પ્રયુક્તિઓનો પ્રયોગ – હસમુખ બારાડી ("રાઈનો દર્પણરાય", "આખું આયખું

ફરીથી...”), સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્ર (“કહો મકનજી ક્યાં ચાલ્યા ?”), લાભશંકર ઠાકર (“પીળું ગુલાબ અને હું”), મધુ રાય (“કુમારની અગાશી”). આ બધાં નાટકો ભજવાયાં છે અને ભજવવા જ એ લખાયાં છે. હસમુખ બારાડીના અપવાદને બાદ કરતાં મોટા ભાગના લેખકો પ્રોસેનિયમ ફ્રેમને જ ધ્યાનમાં રાખીને પ્રગટવાનું તાક્યું છે. કોમર્શિયલ રંગભૂમિની સામે ઝીંક ઝીલતાં આવાં નાટકોથી ગુજરાતી રંગભૂમિ રળિયાત અવશ્ય થઈ છે...”

વિનોદ અધ્વર્યુએ “પરબ” (ફેબ્રુઆરી - 1991)માં આગળ લખ્યું છે, કે “હવે આ નાટકોને ‘તખ્તા લાયક ન હોવાનો’ દોષ દેવાનો રહેતો નથી. કારણ કે, આજનો નાટ્યકાર રંગભૂમિના તકાદાથી સભાન છે. અને એ દૃષ્ટિએ આ નવમો દાયકો સિદ્ધિવંત છે...”

સાહિત્યિક હેતુ તરીકે થયેલાં આવાં અવલોકનો, અને ભજવાયેલાં આ નાટકોનાં નિર્માણોની સમીક્ષાઓને આધારે, કેટલાકને મતે આ દાયકો **નાટ્યલેખકનો ગાળો** ગણાયો છે; અને નટવ્યસ્થાપક-કેન્દ્રી સમકાલીન ગુજરાત બહારની ગુજરાતી રંગભૂમિને સમાંતર ગુજરાતમાં આવેલાં વળાંકો-વલણો (1966, 1972, 1975, 1980)ના પરિણામે આ “સિદ્ધિવંત” “રળિયાત” તબક્કામાં લેખક ખુદ નાટ્યનિર્માતા કે પ્રવૃત્તિ-આયોજનમાં સંકળાયો છે; અને કશા નોંધપાત્ર વળતર વિના નાટ્યલેખન એ કર્યે જાય છે, એ દૃષ્ટિએ એને **‘સર્જક મથામણનો સ્તબક’** એનાં ઇતિહાસકારને લાગશે.

આ સમગ્ર પ્રક્રિયામાં સંડોવાઈને, અને એ પ્રક્રિયાથી અલગ થઈને વસ્તુપરક દૃષ્ટિએ નિહાળતાં પણ, એટલું સ્પષ્ટ દેખાય છે, કે ગુજરાતી રંગભૂમિ અભિનયકલા અને કસબથી ભગિની રંગભૂમિઓની સાથે હરોળમાં ઊભી રહી, પ્રેક્ષકોને જેમ ચકાચૌંધ કરી શકે એમ છે એ જ રીતે ગુજરાતી નાટક પણ ભગિની ભાષાઓની સાથે સ્વમાનભેર બેસી શકે એમ છે. તે છતાં રંગભૂમિ અને નાટક બંનેને જરૂર છે દિગ્દર્શકોની, જેથી લેખક, નટ અને પ્રેક્ષક પરસ્પરને વધુ સમૃદ્ધ કરી, ગુજરાતનું જીવન પામે અને નિરૂપે. આ “લેખકનું થિયેટર” છે એમ સમીક્ષકો તથા વિવેચકો કહેવા માંડ્યા હોય તો પણ, એ અમૂર્ત સ્વરૂપે જ રહે, પણ મૂર્ત સ્વરૂપે તો આવા અને આટલા લેખકો દિગ્દર્શક-કેન્દ્રી થિયેટર સમયની રાહ જોઈ રહ્યા છે, જેથી પેલા વચેટિયાઓની રંગભૂમિના સ્થાને નટપ્રેક્ષકનો સીધો સંબંધ બંધાય, અને ગુજરાતી નાટ્યકારોનાં નવાં બળૂકાં શૈલીપરક નાટકોનો પડકાર એ દિગ્દર્શકો ઝીલી શકે.

પ્રકરણ 10

એકાંકીઓ

(1871-1990)

પગેરાંની શોધ

રંગભૂમિ જેવી વિશિષ્ટ મંચનકેન્દ્રી કલાના ઈતિહાસમાં ઘણી વખત એવું બન્યું છે કે નટમંડળીઓ માટે લખાયેલી (લાંબી કે ટૂંકી) કૃતિઓ ભજવાય, પણ એ કૃતિ કે એની ભજવણીનો ઈતિહાસ સંઘરાયાં ન હોય અને કાળના ગર્ભમાં એ ઢબુરાઈ જાય, પણ એની પ્રસ્તુતિ એ વખતે, અનેક દૃષ્ટિએ મહત્ત્વની અને કલાત્મક બની હોય. બીજી બાજુ એનાં વર્ષો કે દસકાઓ પછી લખાયેલી કૃતિઓ ગ્રંથસ્થ થઈ હોય એને જ કારણે એ ઈતિહાસમાં પ્રથમ કૃતિ તરીકે માન ખાટી જાય ! કદાચ એમાં ઈતિહાસલેખકનો વાંક નથી, કે કદાચ, એને પક્ષે પૂરતા સંશોધનની ઊણપ, અજાણતાંય, રહી ગઈ હોઈ શકે. આ વાત અનેકાંકી લાંબાં નાટકો, તેમ એકાંકી લઘુનાટકોને, ખાસ કરીને ગુજરાતના નાટક અને થિયેટરના ઈતિહાસમાં, સંપૂર્ણપણે સાચી ઠરે છે. ધંધાદારી જૂની રંગભૂમિના આટલા ઈતિહાસને નજર સમક્ષ રાખીએ તો અનેક નાટકો એની મંડળીઓના આપખુદ માલિકોના પેટી-પટારાઓમાં સડી જાય, પણ એના લેખકો, વાચકો કે ભાવિ પેઢીને એ જોવા નથી મળ્યાં તે નથી જ મળ્યાં; એ સંજોગોમાં એના ઈતિહાસના ધુમ્મસને હજી પૂરેપૂરું આપણે પાર કરી શક્યા નથી. ઘણું ઉવેખાયેલું હવે હાથ લાગ્યું છે, અને ધીરે ધીરે એનું ઉચિત મૂલ્યાંકન થઈ રહ્યું છે.

એવો જ પ્રયત્ન ગુજરાતી એકાંકીક્ષેત્રે આરંભાયો છે, અને તે પણ ત્યાં સુધી, કે એક વિવેચકે તો પોતાના અગાઉના બધા એકાંકી-ઈતિહાસ-સંશોધનના લેખોને ખોટા વિધાન તરીકે ગણાવી, એકાંકીનું પગેરું આ સદીના ત્રીજા દાયકાને બદલે, સદીના ત્રણેક દાયકા પૂર્વે શોધી કાઢીને, ગુજરાતી એકાંકી-સાહિત્ય અને ભજવણીના ઈતિહાસકારોને પડકાર ફેંક્યો છે. આ સંનિષ્ઠ કામ કર્યું શ્રી જશવંતલાલ શેખડીવાલાએ. એ પગેરું શોધવામાં ચંદ્રવદન મહેતા વગેરેનો મોટો હાથ છે. આ સત્યનિષ્ઠા અને સંશોધનદૃષ્ટિને આવકારી એ જ કેડીએ લાધતા સીમા પ્રદેશો અને એના વળાંકો, લેખન અને ભજવણીને સતત સાથે નજર સમક્ષ રાખીને જોવાનો આ પ્રયત્ન છે.

પારસીઓનાં એકાંકી

ગુજરાતી અનેકાંકીની જેમ પ્રારંભના એકાંકીઓ રચવાનો યશ પણ એ રીતે પારસીઓને ફાળે જાય છે. એકાંકી તરીકે આપણે આજે જે સમજીએ છીએ તે અંગ્રેજી 'વનએક્ટ પ્લે' જેવી સાદ્યંત કલારૂપરચના, કોઈ કહેશે, કે કદાચ એ પારસી ઉત્સાહી લેખકો-નટો સિદ્ધ નહોતા કરી શક્યા, તો એ વાતે ય અન્ય ઈતિહાસકારો કબૂલમંજૂર રાખશે. કારણ કે, જે સંજોગોમાં તેઓ એકાંકી તરફ વળ્યા, એની વાત અગાઉ કરી હોવા છતાં, એટલું અહીં ફરી યાદ કરી લેવું જરૂરી બને, કે એમણે જે કરવું હતું એનો નમૂનો, ઢાંચો, ઉદ્દેશ કે રજૂઆતરીતિ એવાં હતાં કે આપણે જેને "એકાંકી" તરીકે સમજીએ છીએ તે સિદ્ધ ન પણ થાય; તેમ એવું કંઈ સિદ્ધ કરવું હોય એનો આગ્રહ એ લેખકોમાં આરોપિત કરવો પણ જ્યાદતી ગણાય.

સંસ્કૃત એકાંકીનો ઢાંચો ("ઈહામૃગ" કે "ડીમ" જેવા પ્રકારો) હોવા છતાં એને અનુસરવાનો ડૉળ એ વખતે કોઈને નહોતો. અંગ્રેજી નમૂનોય નજર સામે નહોતો, કદાચ ખરી રીતે તો જરૂરત માત્ર હતી એટલી, કે જાહેર કરેલું મુખ્ય નાટક તખ્તા પર રજૂ થાય અને એ પછી પ્રેક્ષકોને મનોરંજન આપવા, "લટકણિયાં" તરીકે, કશુંક હાસ્ય-ઉત્પાદક રજૂ કરવું. એમાં કથા, પાત્રો અને અભિનયક્ષમતા હોય; કોઈ નાનોશો કટાક્ષ હોય, અને સૌથી મહત્ત્વની વાત એ કે એ જોવામાં મજા આવે ! એની સમયમર્યાદા લાંબી ન જ હોય; પણ નાટ્યાત્મકતા હોય એટલી, કે મનોરંજન પૂરતું મળે. એ વખતના પારસી લેખકોએ તદન સ્પષ્ટપણે મન મૂકીને એ વાત લખી છે, કે "રમૂજ લખીને બીજાને રમૂજ આપવી, કંઈક 'કૉમિક' લખવું, અને વાંચનારાંઓને મોજ આપવી, એ મારી જિંદગીભરની કોશિશ રહી છે." (જહાંગીર નસરવાનજી પટેલ – "ગુલફ્રામ").

પ્રેક્ષકોનેય એવી જ ટેવ પડી ગઈ હતી. ધીમે ધીમે મુખ્ય નાટકને સમાંતર, પાછળ તખ્તાના ઊંડાણમાં નવી દશ્યરચના થાય ત્યાં સુધી આગળના પરદા પર, કૉમિક કથાનક ગુજરાતી રંગભૂમિમાં શરૂઆતથી રજૂ થતું રહ્યું ! એ પછી મુખ્ય કથાનકનાં બે-ત્રણ પાત્રો વડે ઉપકથા તરીકે કૉમિક રજૂ થવા માંડયું; અને પછીનાં નાટકોમાં તો મુખ્ય કથાનક સાથે સંકળાયેલ વિલનપાત્ર પણ કૉમિક કથાનકમાં હોય, એવી રચનાઓય થવા માંડી. એટલે એમાંથી અલગ પડીને પતેતી કે પારસી તહેવારોએ રજૂ કરવા માટેના ખાસ "ફારસો" અને "સ્કીટ"માં લેખકો અને પ્રેક્ષકો બંનેને રસ પડવા માંડયો. આ બધાં હતાં ગુજરાતીનાં પ્રારંભનાં એકાંકીઓ; અરદેશર પટેલ, જહાંગીર ખંભાતા, 'પીજામ' મરઝબાન વગેરે એના લેખકો; તો "મધરાતનો પરોણો", "ટોપ્સી ટર્વી", "ઘેરનો ગવંડર" વગેરે એમનાં એકાંકી ફારસો !

પારસી જીવનસંસારનું હળવું હાસ્ય, કટાક્ષયુક્ત અને વ્યંગવિનોદાત્મક નિરૂપણ આ એકાંકીઓમાં થયું છે. કઢંગા સંસારની વિષમતા, માણસમનની વેવલાઈ, અળવીતરાઈ અને ચીલાચાલુ જિંદગીમાંથી થોડો છુટકારો આપવાનો આ એકાંકીઓનો પેટછૂટો ઉદ્દેશ હોવા છતાંય, એની રચનારીતિ એકાંકી સ્વરૂપથી ઓછી ઊતરે એવી નથી જ. તેમ ગુજરાતીનાં

એકાંકીએ ત્યારથી અત્યાર સુધીમાં જે વળાંકો, વિકાસ-તબક્કાઓ અને કથનરીતિના જે ઉન્મેષો અને ઊંડાણો સિદ્ધ કર્યાં છે, એના વૈવિધ્યને નજર સમક્ષ રાખી, આજના માપદંડોએ એ પારસી ફારસોને તોળી-જોખી જોવાને બદલે, એકાંકી-પ્રકારના વિકાસના એક તબક્કા તરીકે એ જોવાં જોઈએ. આ તબક્કો, તે **"તખ્તા-પરકતાનો તબક્કો"**. એનો ગાળો તે **લગભગ 1870 થી 1920-21 સુધી.**

આમ તો સંસ્કૃત કે અંગ્રેજીની જેમ જ, ગુજરાતના પરંપરિત (લોક)નાટ્ય ભવાઈના કેટલાક વેશો પણ કમનીય કલાસ્વરૂપે એકાંકી જેવા લાગે. મંચન અને પાત્રકેન્દ્રી એ ભવાઈવેશોને અવગણવાને બદલે જેણે એનો ખૂબ જ કૌશલ્યથી ઉપયોગ કર્યો, તે કવિ દલપતરામ ડાહ્યાભાઈના "મિથ્યાભિમાન" (1871)નું કુતુબ—વાઘજીનું ફારસ કેટલાક વિવેચકોને મતે પહેલું એકાંકી છે. (એમ તો 1850ની આસપાસ "એલ્ફિન્સ્ટન ઈન્સ્ટિટ્યૂટ" માં "બાલમિત્ર" નામે ભણાવાતા પાઠયપુસ્તકમાં "નાટક—એક અંકનું" નામે કેટલીક કૃતિઓ હતી અને કવિ નર્મદે એ વાંચી હોવાનો ઉલ્લેખ મળે છે તે છતાં, એટલે દૂર, એકાંકીના પ્રારંભને, એ કૃતિઓની શિથિલતાને કારણે, ખેંચી શકાય તેમ નથી.)

જો કે "મિથ્યાભિમાન"ની રજૂઆત ન થઈ અને વિશિષ્ટ પ્રકારના રૂપઘાટે એકાંકીવિકાસની એ તક હાથમાંથી સરી ગઈ. પુસ્તકના બે પૂંઠા વચ્ચે જ રહેવાથી એનો કોઈ બીજો પ્રભાવ પણ વરતાતો નથી. પરિણામે પેલા "લટકણિયા" માંથી વિકસેલું મંચનકલાનું સ્વરૂપ પારસી ભાઈઓએ અજમાવ્યું, પણ મોટે ભાગે ભજવણી માટે સર્જાયેલી એ કૃતિઓ અત્યારે હાથવગી રહી નથી. અલબત્ત, 1880થી 1920 સુધીમાં તખ્તે ભજવાયેલાં, અને એ પછી સ્વતંત્ર પુસ્તકોરૂપે કે લાંબાં નાટકો સાથે પ્રકાશિત થયેલાં, કેટલાંય એકાંકીઓ મળી આવ્યાં છે. ગુજરાતના આ આદ્ય એકાંકીકારો–નાનાભાઈ 'હયરાની' (1832-1900), ખુરશેદજી બાલીવાલા (1852-1913), બમનજી કાબરાજી (1860-1925), જહાંગીર પટેલ 'ગુલફામ' (1861-1936) વગેરે આ **"તખ્તાપરક એકાંકીના તબક્કા"માં** આવે. માનવમનની વિસંગતિઓ અને હાસ્યજનક પરિસ્થિતિઓનું નિરૂપણ કરતાં આટલાં એકાંકીઓ અને લઘુનાટકો ઉપલબ્ધ છે – બમનજી કાબરાજીના "સુખલાલજીનાં સંકટો" (1890) અને "ભૂલો પડેલો ભીમભાઈ" (1891); 'હયરાની'નાં "વહેમાયેલી જર" (1892) અને "એતો રંગ છે રંગ" (1909); ખુરશેદજી બાલીવાલાનાં "કાવલાની ક્યુંબર", "ખુદાબક્ષ", "ગુસ્તાદ ઘામટ" (1893) અને જહાંગીર પટેલ 'ગુલફામ'નાં "મધરાતનો પરોણો" (1914), "ટોપ્સી ટર્વી" (1915) અને "ઘેરનો ગવંડર" (1918) વગેરે. જોકે એની પહેલાં "સદેવંત સાવળિંગા" (1883)થી ઠક્કર ત્રિકમજી માવાણીનું "મિસ્તર ફૂલણજીનું હાસ્યરસ ફારસ" (1887) સુધી કેટલીય બહુપ્રવેશી શિથિલ લઘુનાટિકાઓ મળે તો છે જ. એ જ રીતે રમણભાઈ નીલકંઠની "ભોમિયાને દીધેલી ભૂલથાપ" વગેરે ("હાસ્યમંદિર" – 1915) અને અતિસુખશંકર ત્રિવેદીની "તરતનો ગ્રેજ્યુએટ મુકુંદ બી. જોશી" વગેરે ("નિવૃત્તિ વિનોદ"

– 1917) અને હંસાબેન મહેતાકૃત "કાકા ભત્રીજા" (1918) લઘુનાટિકાઓ પણ નોંધપાત્ર છે. વળી, કેળવણીપ્રસાર નિમિત્તે આ ગાળા દરમિયાન અનેક વિદ્વાનોએ અને કવિઓએ 'સંવાદો' રચ્યા હતા. એકાંકીનાં રૂપઘાટ એમાં પમાતાં નથી, મુખ્યત્વે એ બધા "કથનાત્મક નાટક" વધુમાં વધુ બની રહે છે.

ટૂંકમાં, આ એકાંકી લેખન અને એની ભજવણી ઉત્સાહી નટમંડળીઓની એ ઉત્સવકેન્દ્રી પ્રવૃત્તિ મનોરંજન માટે વિકસી, અને તખ્તાપરકતા એની સૌથી મોટી વિશિષ્ટતા 1920-22 સુધી બની રહી. ઉચ્ચ સાહિત્યિકતા સિદ્ધ કરવાનો એ નાટ્યકારોમાં કે સંવાદકારોમાં ભલે કોઈ ઉદ્દેશ નહોતો, પરંતુ એની ગુણવત્તામાં કોઈ ઓછપ નહોતી. એનું કારણ કદાચ એ પણ હતું, કે એના લેખકો ક્યાં તો નટો દિગ્દર્શકો હતા અથવા એમને તખ્તાનો સીધો પરિચય હતો.

આ જ ગાળા દરમિયાન 1920-22માં ચંદ્રવદન મહેતા એક બાજુ નવી રંગભૂમિનો બુંગિયો ફૂંકી રહ્યા હતા, નવલકથા અને કવિતા જેવા સાહિત્ય-પ્રકારોમાં મહત્ત્વનું ખેડાણ થઈ રહ્યું હતું; મુનશી પણ નાટ્યલેખન તરફ વળી રહ્યા હતા, અને બીજી બાજુ યુરોપીય એકાંકી પ્રકારનો નમૂનો શિક્ષિતોમાં વધુ લોકપ્રિય થતો રહ્યો હતો. આ બધાંને પરિણામે, અને નિર્ણાયક મહત્ત્વના અંગ તરીકે, મંચનપ્રવૃત્તિથી સાવ જ અલગ પડીને એકાંકી લેખનનો બીજો તબક્કો આરંભાયો તે 1922માં બટુભાઈ ઉમરવાડિયા દ્વારા "લોમહર્ષિણી" એકાંકીથી આરંભાયેલ **"સાહિત્યિક નવ-એકાંકીનો રચનાકાળ."**

નવી રંગભૂમિની જેહાદને સમાંતર શરૂ થયેલ એકાંકીનો આ બીજો તબક્કો ભજવણી સાથે સીધો સંકળાયેલો નહોતો. તે છતાં આ દરમિયાન લખાયેલાં કેટલાંય એકાંકીઓની છૂટક રજૂઆતો તો થઈ જ; પરંતુ તખ્તાપરકતાના તબક્કાની જેમ એ ન તો ભજવણી માટે જ લખાયેલાં હતાં, તેમ ન તો માત્ર મનોરંજનનો એનો ઉદ્દેશ હતો. સુશિક્ષિત ભાવક વર્ગને ઇબ્સન અને બર્નાડ શૉ જેવાની નાટ્યકૃતિઓને નમૂને મુદ્રિત સ્વરૂપે એ કૃતિઓનો પરિચય થયો અને એમ એકાંકીલેખનનો આ બીજો તબક્કો આરંભાયો. એ વિકાસ કે વળાંક નહોતો; પહેલા તબક્કાનું સાતત્ય કે વિરોધ પણ એમાં નહોતાં. એ શરૂ થયો સાવ સ્વતંત્રપણે અને એટલે એકાંકીસ્વરૂપની સિદ્ધિ માટે એણે પૂરી મહેનત કરવી પડી.

ત્રિપુટી

બટુભાઈ ઉમરવાડિયા (1899-1950)નાં એકાંકીઓમાં માળખું દેખાય છે; નવી કથાવસ્તુ, અભિગમ અને તત્કાલીન જીવન એમાં પ્રતિબિંબિત થાય છે; પણ એકાંકીની સુરેખ આકૃતિ ઊતરતી નથી. બટુભાઈ નકશો નવો માંડે છે, કારણ કે એમને જે વાત કહેવાની છે તે નવતર છે. પરંતુ એમના જ સમકાલીન યશવંત પંડ્યા (1906-1955) જે આકૃતિ "ઝાંઝવાં" (1925)માં દોરી આપે છે, તે એમના અનુગામી અનેક એકાંકીકારોને અનુકરણીય લાગે છે. આ જ ગાળા દરમિયાન પ્રાણજીવન પાઠકે (1898-1975) ઇબ્સનનાં લાંબાં નાટકોના

અનુવાદો ઉપરાંત "રૂપિયાનું ઝાડ" નામે ચારેક સારાં એકાંકીઓનો સંગ્રહ આપ્યો હતો. આ ત્રિપુટીએ સિત્તેર વર્ષ પહેલાં બીજો જે તબક્કો આરંભી આપ્યો, એ ભવિષ્યમાં લેખન અને ભજવણી તેમજ લાંબાં નાટકોની કસરત માટે અનેક સર્જકો અને નટ-દિગ્દર્શકોને સાંકળી લેવાનો હતો, એ દૃષ્ટિએ પણ બટુભાઈ-પંડ્યા-પાઠકનું પ્રદાન ખૂબ જ નોંધપાત્ર બની રહે છે.

સમાજલક્ષી અભિનિવેશો, મનોવૈજ્ઞાનિક અભિગમ અને રાષ્ટ્રજાગૃતિના આદર્શો સાથે બટુભાઈ ઉમરવાડિઆએ વિચારગર્ભ એકાંકીઓ લખ્યાં "મત્સ્યગંધા" અને "માલાદેવી" એકાંકીસંગ્રહોમાં. "લોમહર્ષિણી"માં આખા અવતારની આદર્શ સૌંદર્ય-ઝંખના તથા સૌંદર્ય અને અનીતિના સહઅસ્તિત્વના નવતર નાટ્યવસ્તુનું આલેખન છે. એમનું "હંસા" બહુઅભિનીત પાંચ-પ્રવેશી એકાંકી છે. લગ્નજીવનની વિષમતાનું એમાં આલેખન છે. 1924માં લખાયેલાં "મત્સ્યગંધા" અને "અશક્ય આદર્શો" પૌરાણિક અને સામાજિક બેય વિષયસામગ્રી હોવા છતાં આદર્શનિષ્ઠા અને એની કરુણતા પરસ્પરને પૂરક બનતી આવે છે. એકાંકી વિધાન તરીકે પણ આ પ્રયત્નો નોંધપાત્ર છે. "સતી" (1926), "માલાદેવી" (1927) વગેરેમાં પણ એમનો ઈબ્સન-નાટ્યશૈલી-પ્રેમ દેખાયા કરે છે. સ્વભાવે તેમજ લેખન-અભિગમે બટુભાઈ પ્રણાલિકાભંજક હતા, પરંતુ અરધા દાયકાના નાટ્યલેખનથી એમણે જે સિદ્ધ કરી આપ્યું એ, અને રચનાકૌશલ પ્રત્યેની એમની જાગૃતિને લીધે એમને બીજા તબક્કાના આરંભકોમાં પણ અગ્રણી ગણી શકાય.

જ્યારે યશવંત પંડ્યાનાં એકાંકીઓ ગ્રંથસ્થ થતાં પહેલાં ભજવાયાં (એકાદમાં તો એમણે ખુદ મુખ્ય ભૂમિકા ભજવી) એથી જે અભિનયકસરત જાતે કરવા-નીરખવાનો એમને મોકો મળ્યો, એને પરિણામે "એક અંક—એક દૃશ્ય"નો આજે બહુધા સ્વીકારાતો એકાંકી માટેનો રચના-આદર્શ તેમણે જ સિદ્ધ કર્યો જણાય છે. "ઝાંઝવાં" એમની મહત્ત્વની સફળ કૃતિ છે. સંવાદકલા એમની બીજી વિશિષ્ટતા છે. "પરદા પાછળ" (1927) અને "અ.સૌ. કુમારી" (1931) વગેરેમાં એમણે જડરૂઢિ વિરોધી અભિગમ સાથે તત્કાલીન સમાજને પડકારતી કથા નિરૂપી છે. બાર એકાંકી, અગિયાર બાળ નાટકો અને બે લાંબાં નાટકોના એમના કુલ સર્જનમાં "શરતના ઘોડા" અને "રસજીવન" (1929) બહુચર્ચિત/ અભિનીત એકાંકીઓ છે. એમનું "સાકરનો શોધનારો" એકાંકી ભણીને દાયકાઓથી બાળકો મોટાં થયાં છે. કહે છે કે, રંગનિર્દેશો લખવામાં ગુજરાતી એકાંકીમાં યશવંત પંડ્યાએ નવી ભાત પાડી : "આકાશમાંથી એક તારો ખરે છે," તો વળી પાત્રની "કપાળની કરચલીથી એની ઉંમર"ની ચર્ચા યશવંત પંડ્યા રંગનિર્દેશોના કૌંસમાં આપે છે, જોકે એમાં ચબરાકિયાપણાથી વિશેષ કંઈ સિદ્ધ થતું નથી. યશવંત પંડ્યાનું સૌથી મોટું પ્રદાન તો એકાંકીનાં સુરેખ રૂપઘાટ કોતરી આપનાર તરીકે સ્વીકારવું જોઈએ.

બીજા તબક્કાની આ ત્રિપુટી યુરોપીય એકાંકી સ્વરૂપ-સિદ્ધિના અનુસરણરૂપે કાર્યરત હતી; પરંતુ એ વખતે સમાજજીવનમાં ફૂંકાતા નવા વાયરાને ઝીલતાં કથાનકો સાથે ક્યારેક

વિચારગર્ભ, તો વળી ક્યારેક આચારદંભને પડકારતા એકાંકીલેખનથી સાવેસાવ નવતર દિશા તેઓએ ચીંધી આપી છે. આ એકાંકીઓના આગળ પાછળ થતાં રહેલાં પ્રકાશનો કે મેળાવડા–ઉત્સવ નિમિત્તે થયેલી રજૂઆતોને લીધે ગુજરાતીનું એવું એકાંકી ઘડાતું આવ્યું કે અનેક કવિ નવલકથાકારોને પણ એ આકર્ષી શક્યું હતું. **"સાહિત્યિક નવએકાંકીઓના રચનાકાળ" (1922-1930)**નું એ જ સૌથી અગત્યનું પાસું છે.

હવે જાણે આ નવલા નાટ્યપ્રકારનો ઉચિત વિકાસ થાય છે કવિઓ એકાંકી–ખેડાણમાં ઝુકાવે છે એ હકીકત માત્રથી જ. એકાંકીની રૂપકડી રચનારીતિથી સૌ પહેલાં આકર્ષાયેલા કવિ તે ઇન્દુલાલ ગાંધી (1905-1985). ગ્રામીણ સૃષ્ટિનું નિરૂપણ, અશિક્ષિતોના શોષણ સામેની લાલ આંખ, સ્ત્રીની જીવનવેદના અને ક્યાંક-ક્યાંક દેખા દેતાં હાસ્યજનક નાટ્ય બિંદુઓ ઇન્દુલાલ ગાંધી અનેક એકાંકીઓમાં આપે છે. અને તે છતાં એમનો નાટ્યપુરુષાર્થ પાતળો પડે છે. કેટલીય નાટ્યકથાત્મક કવિતાઓના સર્જક ઇન્દુલાલ ગાંધીને છ નાટ્યસંગ્રહો (1932-1947) સાથે તેમજ પછીથી આકાશવાણી (રાજકોટ) પરના એમના પ્રદાનને લીધે, વીસરી ન શકાય.

એમને સમાંતર જે એકાંકી ખેડાણ થયું, તેમાં રમણ વકીલનું "ત્રણ નાટકો" (1934), ઝવેરચંદ મેઘાણીકૃત "વંઠેલા" (1934), ગોવિંદ અમીનની કૃતિ "રેડિયમ" (1937) તેમજ ભાસ્કર વોરાનું "રાખનાં રમકડાં" (1940), શારદાપ્રસાદ વર્માનું "દુર્ગારામ મહેતાજી" (1943) વગેરે ક્યાંક સબળ રચનાઓ તરીકે, ક્યાંક કથાવસ્તુના નાવીન્ય સાથે, તો ક્યાંક વળી એકાંકીરચના-મથામણના પેટાતબક્કા તરીકે નોંધપાત્ર બની રહે છે.

ઉમાશંકર – શ્રીધરાણી

કવિઓ દ્વારા મળેલાં, કે કાવ્યકૃતિની નજીક સરતાં એકાંકીઓ આ દાયકામાં ખૂબ ખેડાયાં. પરંતુ આ **(1930-40)**ના તબક્કાને **"કવિઓના એકાંકી – રચનાકાળ"** તરીકે ગણાવવો એટલા માટે તાર્કિક લાગે છે, કે ઇન્દુલાલ ગાંધી પછી જે કવિઓએ એકાંકી લેખનને સંઘેડા-ઉતારઘાટ આપ્યો, તેમાં કૃષ્ણલાલ શ્રીધરાણી (1911-1960) અને ઉમાશંકર જોષી (1911-1990) આગવા આગેવાનો છે. એ બંનેએ પણ આ સદીના ચોથા દાયકામાં શરૂઆત કરી – શ્રીધરાણીએ "વડલો" 1931માં આપ્યું અને ઉમાશંકર જોશીએ 1932થી જે એકાંકીઓ લખ્યાં, તે 1936માં "સાપના ભારા" નામે પ્રકાશિત થયાં. બંને નીવડેલા કવિઓ જીવનને એક આંખમાં ભરી શકે એવી દૃષ્ટિ ધરાવતા હતા અને તત્કાલીન રાષ્ટ્રીય જાગૃતિના રંગે રંગાયેલા હતા. આ ગાળા દરમ્યાન એક બાજુ ચંદ્રવદન મહેતા અનેકાંકીઓ તેમ એકાંકીઓથી રંગભૂમિનું વાતાવરણ જમાવી રહ્યા હતા, તો બીજી બાજુ મુનશી એમનાં લાંબાં નાટકોમાં ગદ્યબંધ નાટ્યાત્મકતા સિદ્ધ કરી શકયા હતા. એટલે આ બંને કવિઓને સત્ત્વશીલ વિકાસ તબક્કો રચવા સ્વાભાવિક રીતે જ અનુકૂળતા થઈ પડી.

ઉમાશંકર જોશી કવિસુલભ લાઘવથી એકાંકી-આવશ્યક કરકસર, એકસૂત્રતા અને અર્થસાધકતા દ્વારા નખશિખ કલાપૂર્ણ એકાંકી રચે છે. નાટ્યવસ્તુની દૃષ્ટિએ ગાંધીપ્રેર્યા રાષ્ટ્રીય જુવાળના આદર્શો અને દંભી જીવનના પૂર્વગ્રહોને ઉમાશંકર આલેખે છે. "સાપના ભારા", "બારણે ટકોરા", "ઊડણ ચરકલડી", "પડઘા" વગેરે ગુજરાતી ભાષાનાં ગૌરવ લઈ શકાય એવાં એકાંકીઓ છે. એમનું એકાંકીવિધાન નવતર લેખકોને હંમેશાં અભ્યાસનો વિષય રહ્યું છે. સુરેખ પાત્રાલેખન, પાત્રોચિત સંવાદો, સાદ્યંત રચનાકૌશલ ધરાવતાં એમનાં એકાંકીઓ ("શહીદ" – 1951 સહિતનાં) દિગ્દર્શકની રાહ જોતાં રહ્યાં, પરંતુ કવિ ઉમાશંકરે એકાંકીરચનામાં કોઈની રાહ ન જોઈ. એમણે એથીય આગળ વધીને પદ્ય નાટકો અને નાટ્યોચિત પદ્ય વિકસાવવાના અથાક પ્રયત્નો કર્યા – ("મંથરા", "ગાંધારી" વગેરે). એની અભિનેયતા પણ યથાસમયે તપાસાઈ હોત, તો આ કવિ પાસેથી સુદીર્ઘ પદ્ય નાટક કે છેવટે વધુ એકાંકીઓ સુલભ બન્યાં હોત, એ શક્યતા નિર્દેશવાનું પણ અહીં ઉચિત લાગે છે.

"કવિઓના આ એકાંકી રચનાકાળ" (1931-40)ની એકાંકી તરફ વળેલી બીજી કવિકલમ તે કૃષ્ણલાલ શ્રીધરાણી. પ્રકૃતિની રંગપીઠ પર રમતાં ગ્રહો-નક્ષત્રો અને પવન, ફૂલો, ઝરણાં અને પક્ષીઓ જેવાં માનવેતર અને માનવ-પાત્રો સાથેનું કવિતા જેવું "વડલો", અને "ડુંગળીનો દડો" જેવાં બીજાં કેટલાંક નોંધપાત્ર બાળનાટકો શ્રીધરાણીએ લખ્યાં હોવા છતાં એકાંકીકાર તરીકે આ કવિની નાટ્યસૂઝનો પરિચય તો મળે છે, "પિયો ગોરી" જેવા કરુણરસસભર 'નાટકમાં નાટક' રચનારીતિ ધરાવનાં એકાંકીમાં ! એમની પ્રયોગશીલતા નિત્ય નવીન હતી; એકધારું પુનરાવર્તન એમને ત્યાજ્ય હતું.

કવિઓનાં એકાંકીઓનો આ રચનાકાળ રંગભૂમિથી બહુધા અસ્પૃષ્ટ રહ્યો, તો બીજી બાજુ, ચંદ્રવદન મહેતા જેવા કવિની કૃતિઓ "અખો અને બીજાં નાટકો" (1933), "પ્રેમનું મોતી અને બીજાં નાટકો" (1937) વગેરે છૂટાંછવાયાં રંગભૂમિ પર ભજવાતાં રહ્યાં, એમાં કદાચ ચંદ્રવદનની ખુદની નટ-દિગ્દર્શક તરીકેની જાતપુરુષાર્થી જેહાદ નિર્ણાયક હશે. વિષયનું વૈપુલ્ય, તખ્તાસૂઝ અને જીવંત સંવાદરચના એમનાં એકાંકીઓની સબળ બાજુ હોવાથી "ધારાસભા", "દેડકાની પાંચશેરી" વગેરે જાણે હંમેશને માટે, સાહિત્ય અને રંગભૂમિને એક તાંતણે બાંધવાની મથામણ જેવાં જણાય છે.

એક રીતે એકાંકીઓ દ્વારા નાટ્યભાષા વિકસાવવાનો કવિઓનો આ પ્રયત્ન 1939માં એ રીતે તાર્કિક પરાકાષ્ઠાએ પહોંચતો જણાય છે, કે પ્રથમ રંગભૂમિ પરિષદ (1937) પછી એના "રંગરંજન" કાર્યક્રમમાં જે ચાર એકાંકીઓ રજૂ થયાં, એમાં બે ઉમાશંકર જોશીનાં, એક ચંદ્રવદન મહેતાનું, અને ચોથું બોધાયનના સંસ્કૃત એકાંકી "ભગવદ્ અજ્જુકીયમ્"નો કવિ સુંદરમે કરેલો અનુવાદ હતાં. આ પરિષદ અને એકાંકી રજૂઆતોએ નાટ્યલેખન અને ભજવણીનાં કેટલાંય પાસાંઓ તરફ પણ ધ્યાન દોર્યું હતું.

ચંદ્રવદન – અદી

એ પછી ચંદ્રવદન મહેતા મુંબઈ આકાશવાણીના ગુજરાતી વિભાગમાં જોડાયા. રંગભૂમિ પરની ભજવણી સાથેના સીધા સંપર્કને બદલે આકાશવાણી દ્વારા શ્રાવ્યભાષા, અને એ દ્વારા એકાંકીલેખનથી રેડિયો પરની ભજવણીનો તબક્કો ગુજરાતમાં શરૂ થયો. ચંદ્રવદન મહેતાની પોતાની દૃષ્ટિ અને અદી મર્ઝબાન, ભાનુશંકર વ્યાસ "બાદરાયણ", અને એવા અનેક મિત્રોને સથવારે રેડિયોના વિશિષ્ટ શ્રાવ્ય-કાર્યક્રમો ("ધાનશાકમંડળ" વગેરે)માં અને એકાંકી લેખનમાં આ સમૂહ માધ્યમ દ્વારા મોટો જુવાળ આવ્યો. એવું પણ બનવા માંડયું, કે જયંતી દલાલ, ચુનીલાલ મડિયા, ઉમાશંકર જોશી, શિવકુમાર જોશી, જયંતી પટેલ વગેરે લેખકો આકાશવાણી માટે પહેલાં લખે, અને પછી એ એકાંકીઓ છપાય કે તખ્તે રજૂ થાય. આમ તો તખ્તો અને શ્રાવ્ય પ્રસારણ અલગ માધ્યમો હોવાથી એકની કૃતિ બીજા માધ્યમમાં રજૂ કરવાથી સારાં અને માઠાં બંને પરિણામો આવી શકે, અને અમુક લેખકોની બાબતમાં એમ બન્યું પણ છે. શબ્દબાહુલ્ય અને શ્રાવ્યતત્ત્વ પરનો વધુ પડતો આધાર રેડિયો-એકાંકીમાં જોઈએ એટલા પ્રમાણમાં જો રાખવામાં આવ્યો હોય, તો તખ્તા પર એની રજૂઆતમાં મુશ્કેલી ઊભી થાય. અલબત્ત, શબ્દબાહુલ્યથી જ રેડિયોનાટક સિદ્ધ થાય, એવી ગેરસમજ પણ અમુક લોકોમાં પ્રવર્તતી હતી. તે છતાં મૌલિક એકાંકી-લેખનને આ શ્રાવ્ય-માધ્યમથી પ્રોત્સાહન તો મળ્યું જ, અને એ સમૂહ માધ્યમ હોવાથી **સમાજાભિમુખ અભિગમ** પણ વિકસતો આવ્યો એ આ ગાળાનું મહત્ત્વનું પાસું છે.

'પીજામ' મર્ઝબાનની જેમ જ અદી મર્ઝબાને "કર્ટન રેઈઝર" કહી શકાય એવી એકાંકી નજીકની નાની નાટિકાઓ અને હાસ્યજનક પ્રસંગો "હસતાં ઘર વસતાં" નામે રજૂ કર્યાં. એ રજૂઆતોમાં ફિરોઝ આંટિયા અને હોમી તવડિયા એ બંને શિષ્યો-સાથીદારોને અદી સાહેબે તૈયાર કર્યા. રેડિયો ઉપરથી નિયમિતપણે અદી, ચંદ્રવદન, બાદરાયણ, જ્યોતીન્દ્ર દવે વગેરે નાનાં એકાંકીઓ અને રૂપકો રજૂ કરતા રહ્યા. અદીનો "ધાનશાકમંડળ" કાર્યક્રમ સામાહિક રજૂઆતોમાં એ દિવસોમાં સૌથી વધુ લોકપ્રિય હતો. ગુજરાતી રંગભૂમિના હાસ્યના ફિલસૂફ તરીકે અદી જાણીતા છે. લઘુનાટિકાઓમાં "રેવ્યૂ" એમની વિશિષ્ટતા છે. તેમણે લગભગ હજારેકની સંખ્યામાં રેડિયો-એકાંકીઓ અને અસંખ્ય નાટિકાઓ તખ્તે રજૂ કરી છે. આકરા, ધારદાર પ્રહારો હોય પણ એમાં દંશનો છાંટોય ન મળે. ખુલ્લે દિલે માનવ મનની વિસંગતિઓ અને સમાજજીવનની વિચિત્રતાઓ એમનાં એકાંકીનાં નોંધપાત્ર લક્ષણો છે. સવાયા ગુજરાતી જેવા અનેક પારસીઓમાં અદી મોખરે છે અને 'થિયેટર મૅન' તરીકેનો એમની પ્રતિષ્ઠા ચંદ્રવદન મહેતાથી લેશેય ઓછી ન આંકી શકાય.

સમાજ – અભિમુખ

1940 પછીના તબક્કામાં એકાંકીલેખન અને રજૂઆતમાં સૌથી ઝળકતો સિતારો તે જયંતી

દલાલ (1909-1970). જૂની ધંધાદારી નાટક કંપની "દેશી નાટક સમાજ" ના મૅનેજર-પિતા ઘેલાભાઈ દલાલે એમને ગળથૂથીમાં જ નાટક આપેલું. ખુદ અભિનેતા અને દિગ્દર્શક જયંતી દલાલે રંગમંચના તંત્રકસબમાં પણ કાબેલિયત મેળવી હતી. એ બધું એમનાં નાટ્યલેખનમાં દેખા દે છે.

રાષ્ટ્રીય જુવાળ અને રાજકારણને રંગે રંગાયેલા, બેએક સામયિકો અને દૈનિકોના તંત્રીપદે રહેલા જયંતી દલાલે છ એકાંકી સંગ્રહો ("જવનિકા" થી "પ્રવેશ ચોથો")માં તખ્તા અને રેડિયો માટેનાં અનેક પ્રયોગશીલ એકાંકીઓ લખ્યાં છે. એમનો અભિગમ સામાજિક સુસંગતતાનો, પૌરાણિક કથાનકને પણ વાસ્તવલક્ષી સ્પર્શ આપવાનો અને જીવનને નવી દષ્ટિએ જોવાનો રહ્યો છે. સંવાદે સાદા અને નર્મ-મર્મથી ભરપૂર; રંગમંચની ટેકનિકથી સભાન અને સબળ પાત્રાલેખનથી એમણે આધુનિક એકાંકીનું હળવું સ્ફૂર્તિલું સ્વરૂપ ઘડી આપ્યું છે. સમાજાભિમુખતા જયંતી દલાલની વિશિષ્ટતા છે. ઉમાશંકર જોશીએ સાબરકાંઠાની અને મડિયાએ સૌરાષ્ટ્રની બોલીઓ પ્રયોજી, તો જયંતી દલાલે અમદાવાદમાં બોલાતી ભાષાનું સત્ત્વ એકાંકીમાં ઉતાર્યું. ચંદ્રવદન મહેતાની જેમ જ એમનાં સઘળાં એકાંકીઓ અભિનેય છે. એમણે બાળકો માટે પણ નાટિકાઓ લખી છે. એકાંકીસ્વરૂપ વિશે અને રંગભૂમિનાં અન્ય પાસાંઓ વિશે એમણે ખૂબ મહત્ત્વનું સૈદ્ધાંતિક લેખનનું પ્રદાન પણ કર્યું છે. લગભગ 'પ્રતિબદ્ધ' કહી શકાય એટલી સામાજિક સુસંગતતા સાથે એકાંકીના માધ્યમને પ્રયોજતા જયંતી દલાલ નાટ્યતત્ત્વને ઊની આંચ આવવા દેતા નથી, અને રંગભૂમિના જાણભેદુની જેમ સતત પ્રયોગશીલ રહેતા ગુજરાતીના એ ખૂબ મહત્ત્વના એકાંકીલેખક બને છે. તેમણે "એકાંકી" નામનું એક સામયિક પણ ગુલાબદાસ બ્રોકર સાથે પ્રસિદ્ધ કર્યું હતું.

નાટ્ય મંડળો

1939માં અમદાવાદમાં "રંગભૂમિ પરિષદ" પછી "એલિસબ્રિજ આરોગ્ય સમિતિ" ના નેજા હેઠળ "રંગમંડળ" ની સ્થાપના થઈ અને એના દ્વારા 'ડ્રાઇંગરૂમ થિયેટર' ની વિભાવના વિકસી. એમાં ખૂબ સક્રિય હતા નિરૂભાઈ દેસાઈ, જયંતી દલાલ, ગિરીશ ભચેચ, ધનંજય ઠાકર, જયંતી પટેલ વગેરે. આ સંસ્થાએ ઉમાશંકર જોશી, જયંતી દલાલ, રામનારાયણ વિશ્વનાથ પાઠક, પન્નાલાલ પટેલ વગેરેનાં એકાંકીઓ રજૂ કર્યા. અમદાવાદમાં આ દરમ્યાન "રૂપક સંઘ", "રાષ્ટ્રીય નાટ્ય સંઘ", "ગુજરાત કૉલેજ" અને "કૉમર્સ કૉલેજ" જેવાં મંડળો દેશી વિદેશી એકાંકીઓની રમઝટ બોલાવે છે. સુરતમાં "કલાક્ષેત્ર", "રંગવિહાર", "કલાનિકેતન" વગેરે સંસ્થાઓ; અને વડોદરામાં "શેક્સપિયર સોસાયટી" અને "કલાકેન્દ્ર" જેવી સંસ્થાઓ સક્રિય બને છે.

આ દરમિયાન રાજકોટ (સૌરાષ્ટ્ર)માં "સૌરાષ્ટ્ર કલા કેન્દ્ર" ની સ્થાપના થઈ (1947), જેમાં દામુ સાંગાણી, જયમલ્લ પરમાર, બાબુભાઈ વૈદ્ય વગેરે સક્રિય હતા.

આ દાયકાના બીજા લઘુનાટ્યકારોમાં નવલકથાકાર રમણલાલ વસંતલાલ દેસાઈ ના ત્રણ સંગ્રહો "પરી અને રાજકુમાર", "પુષ્પોની સૃષ્ટિમાં" અને "તપ અને રૂપ"નો ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. જોકે રમણલાલ તુમારશાહીની વિચિત્રતા કે શ્રીમંત વર્ગની ચૌર્યવૃત્તિ વગેરે સફળતાથી આલેખતા હોવા છતાં એકાંકીમાં એમણે બહુ ઝાઝું સિદ્ધ કર્યું નથી જ્યારે ઉમેશ કવિની પ્રથમ નાટિકા "ઘરકૂકડી" (1942)માં શૈલીસભાનતા અને લાઘવ નોંધપાત્ર બની રહે છે. લગ્નસ્થ વિસંવાદિતા તેઓ સુપેરે નિરૂપી આપે છે. એમનો "ઢાંક પિછોડી" (1947) એકાંકીસંગ્રહ આકર્ષક સંવાદલઢણ અને તળપદી લોકબોલીને કારણે ધ્યાન આકર્ષે છે.

આ ગાળાના કવિનાં એકાંકી તરીકે દુર્ગેશ શુક્લના નાટ્યસંગ્રહ "પૃથ્વીનાં આંસુ" (1942)ને નોંધપાત્ર ગણવો જોઈએ. વિષયપસંદગી, વસ્તુમાંડણી, અર્થસંકેત અને નાટ્યવિવેકની દૃષ્ટિએ દુર્ગેશ શુક્લનાં એકાંકીઓ "પંડનાં પડીકાં" વગેરે જુદાં તરી આવે છે. એવું જ પુષ્કર ચંદરવાકરનું છે. એમણે તો મુખ્યત્વે શૈલીપરંપરા જાળવી રાખી "પિયરનો પડોશી" (1947) એકાંકીસંગ્રહમાં વહીવટદારોની સ્વાર્થલોલુપતા અને દાંપત્યજીવનની માર્મિક કરુણતાનાં કથાનકો આલેખ્યાં અને અર્થ સાધક એકાંકીનિયોજન પરંપરિત ઢબે કર્યું. લોકબોલી એમની વિશિષ્ટતા રહી. આ જ ગાળામાં યશોધર મહેતાએ "રણછોડલાલ અને બીજાં નાટકો" (1948)માં ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધની સામાજિક-રાજકીય સમયરંગની પશ્ચાદ્ભૂમિકામાં "રણછોડલાલ" જેવું દસ્તાવેજી એકાંકી લખ્યું. મૂળે તો એ રેડિયોનાટક તરીકે લખાયેલું. એની તખ્તા પર રજૂઆત પણ તાજગીભરી હતી.

એક બાજુ "રંગભૂમિ પરિષદ" પછી સ્થપાયેલાં નાટ્યમંડળો અને એમાં સંડોવાયેલા રંગભૂમિના કસબને જાણતા લેખકો-નટો-દિગ્દર્શકો, તો બીજી બાજુ રેડિયો પર રજૂ કરવા લખાતાં અને પછી રંગભૂમિએ સરી આવતાં એકાંકીઓ – આ બંને પ્રવાહો 1940 થી 50ના ગાળામાં એકાંકી ક્ષેત્રે નોંધપાત્ર બને છે. આગળ નોંધ્યું એ મુજબ, તખ્તાનો કસબ જાણનાર, કે રેડિયોના માધ્યમને પિછાણનાર, ભલે પછી લેખક, નટ કે દિગ્દર્શક હોય એટલા માત્રથી જ સુખદ એકાંકી સિદ્ધ જ થઈ શકે એવું બને નહીં, ને બન્યું નથી. રૂપકડા, સરળ અને સુગમ લાગતા આ નાટ્યપ્રકારને સાચવી શકે એ તો કોઈ ચંદ્રવદન મહેતા, ઉમાશંકર કે જયંતી દલાલ જેવા; એટલું સ્પષ્ટપણે સૌને સમજાઈ ગયું આ પાંચમા દાયકામાં.

એટલે જાણે લેખનમાં પુખ્તતાએ પહોંચેલો આ ગુજરાતી એકાંકી નાટ્યપ્રકાર નટો-દિગ્દર્શકોને પડકાર ફેંકતો આવીને ઊભો આ સદીની મધ્યાહ્નને. મુંબઈમાં "ભારતીય વિદ્યાભવન"ના કલાકેન્દ્રે પડકાર ઝીલનારાઓને ઉદાર સવલતો કરી આપી, 1951માં આ આરંભ અને એ પછી ઊભાં થયેલાં નાટ્યજૂથો અને એમાં સક્રિય બનેલા નટ-લેખક-દિગ્દર્શકોએ ફરીથી જાણે તખ્તાપરકતાનાં એકાંકીઓનો નવો તબક્કો રચી આપ્યો **છેક 1965-66 સુધી. "તખ્તાપરક એકાંકીઓના આ બીજા ગાળા"**ને હવે જરા વિગતે સમજી લઈએ.

તખ્તા પરકના

આ સદીના ત્રીજા દાયકામાં નવી રંગભૂમિની ક્રાંતિકારી ભૂંગળ ફૂંકતા ચંદ્રવદન મહેતાને સમાંતર કનૈયાલાલ મુનશીની આગેવાનીમાં "ભારતીય વિદ્યા ભવને" પ્રલંબ નાટકોની રજૂઆતમાં જેમ પહેલ કરી હતી એમ જ, પક્વ થયેલા એકાંકીને નટો અને દિગ્દર્શકો આપવા, એમને તખ્તાના પગથીયા દેખાડવા અને જાણે સમગ્રપણે રંગભૂમિનું વાતાવરણ ખડું કરી દેવા, 1951માં આંતર કૉલેજ નાટ્યસ્પર્ધાની એણે શરૂઆત કરી. એક રીતે આ સ્પર્ધા નહોતી; એકાંકી અને અનેકાંકી માટેના કલા-કસબીઓને પોતાની શક્તિ-શકયતા દર્શાવવાનો એકસાથે મળેલો એ મોકો હતો. એમાં કોણ-કોણ બહાર આવ્યું ? હોલિવૂડમાં "શાલિમાર" ફિલ્મ બનાવનાર કૃષ્ણ શાહ; ઈન્ડિયન નેશનલ થિયેટર (આઈ.એન.ટી.)ના પછીથી નટ-દિગ્દર્શક બનેલા પ્રવીણ જોશી; નટ-દિગ્દર્શક કાંતિ મડિયા; ગુજરાતી ફિલ્મોના અભિનેતાઓ ઉપેન્દ્ર અને અરવિંદ ત્રિવેદી; પારસી નટ-દિગ્દર્શક બરજોર પટેલ, કલ્પના દેસાઈ, ભારતી શેઠ, માલતી દોશી વગેરે નટીઓ એમાં ઝળકી; તો પ્રબોધ જોશી, તારક મહેતા, મૂળરાજ રાજડા, અનિલ મહેતા જેવા લેખકો એમાંથી આગળ આવ્યા; અને દિગ્દર્શન માટે પ્રોત્સાહન મળ્યું ફિરોઝ આંટિયા, રમેશ જમીનદાર, વિષ્ણુકુમાર વ્યાસ વગેરેને. સન્નિવેશકારોમાં નારણ મિસ્ત્રી, મનસુખ જોશી, ગૌતમ જોશી, સુવર્ણા કાપડિયા, છેલ પરેશ વગેરે અને પ્રકાશઆયોજનમાં સુરેશ વ્યાસ જેવાઓએ નામ કાઢયું.

"ભારતીય વિદ્યાભવન" જેવી સાધનસંપન્ન સંસ્થા હોય, અને મુનશી જેવાની રાહબરીમાં આયોજન થયું હોય, તો એકી ધડાકે શું શું હાંસલ થઈ શકે એનું આ ઉદાહરણ છે. દા.ત. પ્રવીણ જોશીએ જગવિખ્યાત એકાંકી "વાંદરાનો પંજો" રજૂ કરી નવી ભાત પાડી; પ્રબોધ જોશીએ એમનું પ્રખ્યાત એકાંકી "માફ કરજો, આ નાટક નહીં થાય" આ સ્પર્ધાઓ માટે જ લખ્યું, 'રંગલો' તરીકે જાણીતા બનનારા જયંતી પટેલે પણ આ સ્પર્ધાઓ દ્વારા પ્રોત્સાહન મેળવ્યું; અને "ચીનામીના ચાંઉ-ચાંઉ" અને "ઊનો બરફ" જેવાં એકાંકીઓ નાણી જોવાયાં.

દોઢ દાયકાના આ તબક્કાની બીજી મહત્ત્વની ઘટના ફરી નોંધીએ કે તે 'જૂની' ધંધાદારી રંગભૂમિની શતાબ્દી-ઉજવણી (1952). આ શતાબ્દી ઉજવણીને પરિણામે "ગુજરાતી નાટ્ય મંડળ"ની સ્થાપના થઈ, "ગુજરાતી નાટ્ય" સામયિક શરૂ થયું, અને ગુજરાતી રંગભૂમિનાં સંશોધન અને પ્રકાશનકાર્ય સરળ બન્યાં.

ત્રીજી બાજુ અમદાવાદમાં જયશંકર 'સુંદરી', અને રસિકભાઈ પરીખના નિર્દેશનમાં "નાટ્ય વિદ્યામંદિર"માં નાટ્યતાલીમ વર્ગો, તેમજ ચંદ્રવદન મહેતા અને જશવંત ઠાકરની આગેવાનીમાં વડોદરા યુનિવર્સિટીમાં સ્નાતક અને ડિપ્લોમા કક્ષાએ નાટ્યતાલીમ શરૂ થઈ. એને પરિણામે એકાંકીની કસબસિદ્ધિ માટે માર્ગ મોકળો થવા માંડયો.

ને ચોથી બાજુ ચુનીલાલ મડિયા (1922-1968), શિવકુમાર જોશી (1917-1990) અને પન્નાલાલ પટેલ (1912-1989)ની ત્રિપુટીએ તખ્તા અને રેડિયોને નજરમાં રાખી જાણે ત્રણ જુદાં જુદાં દૃષ્ટિકોણથી અને એવી જ આગવી કલાસૂઝથી એકાંકીઓનું કલેવર કોતર્યા કર્યું. રંભાબહેન ગાંધીએ પણ આ જ ગાળા દરમ્યાન નાટ્યલેખન આરંભ્યું હતું.

અને એટલે હું આ દોઢ દશકને એકાંકી ક્ષેત્રે **તખ્તાપરકતાનો બીજો તબક્કો** કહું છું. 1871-1920 જેવો એકાંગી અને ભજવણી કેન્દ્રી આ તબક્કો નહોતો. લેખન અને ભજવણીની લાંબી મથામણોમાંથી સ્વાભાવિક વિકસેલો બહુઅંગી-બહુકોણીય ભજવણી કેન્દ્રી આ તબક્કો ગણાવો જોઈએ.

ટૂંકી વાર્તાક્ષેત્રે બળૂકી અભિવ્યક્તિ દર્શાવનાર ચુનીલાલ મડિયાએ કેટલાંક એકાંકીઓ અગાઉનાં વર્ષોમાં લખેલાં, એનો પહેલો સંગ્રહ "રંગદા" 1951માં પ્રસિદ્ધ કરી, ભજવણી માટે જામતાં જતા વાતાવરણમાં લેખકનો ફાળો ઉમેરી આપ્યો. સોરઠના ગ્રામવિસ્તારનાં વિષાદપૂર્ણ કરુણ ચિત્રો આલેખવામાં મડિયા એકબાજુ ઉમાશંકરની નજીક પહોંચે છે, તો મધ્યમવર્ગીય શહેરી પશ્ચાદ્ભૂમિકામાં વ્યંગવિનોદ માટે એ જયંતી દલાલ સાથે કદમ મિલાવે છે. લોકબાનીના આ પ્રયોગશીલ એકાંકીકાર સુગ્રથિત કથાનક સાથે નાટ્યોપકારક ઘટનાસ્ફોટોથી પોતાની આગવી મુદ્રા ઉપસાવે છે – "મહાજનને ખોરડે", "શેર માટી', "વાની મારી કોયલ" જેવી કૃતિઓમાં. તખ્તા અને રેડિયો ઉપર આ બધી કૃતિઓ ખૂબ સફળ થઈ હતી. મડિયાએ બીજો સંગ્રહ "વિષવિમોચન" 1955માં આપ્યો; એમાં પણ લક્ષ્મીલોલુપતા અને નીતિ દૌર્બલ્ય ઉપરના નર્મમર્મ આલેખવામાં એમણે સારી ફાવટ દેખાડી છે. એના બીજા જ વર્ષે "રક્તતિલક" નામના સંગ્રહમાં તેમણે એકાંકીલેખન કસબને વધુ કસી જોયો. આ ગાળાના બીજા લેખકો શિવકુમાર જોશી અને પ્રબોધ જોશીની જેમ મડિયાએ પણ એકાંકીલેખનની સાથોસાથ પ્રલંબ અનેકાંકી નાટકમાં પણ કાઠું કાઢ્યું, અને "રામલો રોબિનહૂડ" (1962) ફારસ નાટક રચી આપ્યું. તખ્તા માટેનું એ સદાબહાર નાટક છે.

અમદાવાદમાં "નાટ્યવિદ્યા મંદિર" અને "નટ મંડળ"માં અભિનયની તાલીમ મેળવીને એકાંકી તરફ વળેલા શિવકુમાર જોશીનો પહેલો સંગ્રહ "પાંખ વિનાનાં પારેવાં" 1952માં પ્રસિદ્ધ થયો. એકાંકી-ભજવણી માટે એ ગાળામાં જે હવા ઊભી થઈ હતી, એમાં શાળા-કૉલેજોના મેળાવડાઓમાં શિવકુમારનાં એકાંકીઓ ઠેરઠેર ભજવાતાં. આમ તો એમનો છેલ્લો એકાંકીસંગ્રહ 1980માં પ્રસિદ્ધ થયો—એથી ત્રણ દાયકા દરમ્યાનની એકાંકી અને અનેકાંકી લેખનની એમની કારકિર્દી સાત એકાંકીસંગ્રહોમાં વિસ્તરી છે. એમનું કથાવિશ્વ બહોળું છે, પાત્ર-વૈપુલ્ય જીવનવ્યાપી છે, અને અભિગમ સમાજ અને કલાલક્ષી છે. જોકે નાટ્યવિષયોમાં ઉચ્ચ મધ્યમ વર્ગનું જીવન ઝિલાયું છે પણ કોઈ આકરો વિરોધ અને સંઘર્ષ મૂળથી જ એમની સમગ્ર નાટ્યપ્રવૃત્તિમાં અનુપસ્થિત રહ્યા હોવાથી નાટ્યઆકાર સિદ્ધ કરવાનો એમનો પુરુષાર્થ સાયાસ થતો દેખાય છે.

સંવાદપટુતા અને મુખરતા એકાંકીનાં લાઘવને વ્યક્ત થવામાં બાધારૂપ બને છે તે છતાં, અથવા કદાચ એને જ લીધે, શિવકુમાર રેડિયો ઉપર વધુ સફળ રહ્યા. જોકે નટ-દિગ્દર્શકોની તાલીમ માટે એમનાં એકાંકીઓએ ઉચિત ફાળો આપ્યો, એટલી એક જ વાત શિવકુમાર જોશીની પ્રલંબ અને વૈવિધ્યસભર કારકિર્દીનું સૌથી મોટું જમા પાસું છે. વાગ્પ્રભુતા અને મંચન-સૂઝ નાટ્યસિદ્ધિ માટે પર્યાપ્ત નથી; તેમ જાતે નટ હોવાથી જ સારું લેખન થઈ શકે, એ પણ આ ઉદાહરણથી સાબિત થતું નથી. નાટ્ય-લેખન માટે એથી વિશેષ જે જોઈએ એ નટ-દિગ્દર્શક ચંદ્રવદન મહેતામાં હતું, જયંતી દલાલમાં હતું; અને નટ ન હોવા છતાં એકાંકીકાર તરીકે કવિ ઉમાશંકર જોશીમાં હતું, વાર્તાકાર ચુનીલાલ મડિયામાં હતું; તો માત્ર નાટ્યકાર તરીકે પ્રબોધ જોશીમાં નાટક સિદ્ધ કરવાનું એ વિશેષ તત્ત્વ હતું. આ બધું વાર્તાકાર શિવકુમારમાં ખૂટતું જણાયું છે, અને એથી ત્રણ દાયકા, સાત સંગ્રહો કે મંચનકસબ જાણવા છતાં અડધોએક ડઝન જ ઘાટીલાં એકાંકીઓ શિવકુમાર આપણને આપે છે – "મુક્તિપ્રસૂન", "પ્રસન્ન દામ્પત્ય", "મદિરા" વગેરે.

ચિત્રકળા, પ્રકાશ-આયોજન, મેકઅપ, અને સેટિંગ્સની કળાના જાણકાર પ્રબોધ જોશી (1926-1991)એ એકાંકીઓ અને નાટકોમાં અનેક વિક્રમો સર્જ્યા છે. આંતરકૉલેજ નાટ્ય હરીફાઈઓમાં પંચાસી ટકા એકાંકીઓ એમનાં ભજવાયાં હોવાનો દાખલો છે. "પત્તાંની જોડ" અને "કદમ મિલાકે ચલો" નાટકોના અનેક મંડળીઓ દ્વારા અવારનવાર થતા પ્રયોગોની સંખ્યા હજારોની છે !

1951માં એમણે પહેલી નાટિકા "તેલપનું તેરમું" અને તે પછી સવા વર્ષમાં સિત્તેર એકાંકીઓ લખ્યાં. અમદાવાદમાં "રંગમંડળ" અને "ગુજરાત કૉલેજ ડ્રામેટિક ક્લબ"માં જયંતી પટેલ, વિનોદિની નીલકંઠ, ક્ષેમુ દિવેટિયા વગેરે સાથે તેમણે કામની શરૂઆત કરી. મુંબઈમાં પણ અનેક નાટ્ય મંડળીઓ સાથે સંકળાઈ "થિયેટરના લેખક" તરીકે, કહે છે કે, એમણે કુલ પાંચસો જેટલાં એકાંકીઓ લખ્યાં છે. ત્રણેક ડઝન જેટલાં એમનાં પ્રલંબ નાટકો છે. રેડિયો, ટેલિવિઝન અને ફિલ્મો માટે પણ તેમણે વિપુલ લેખન કર્યું છે. રંગભૂમિના સર્વસંગ્રહ (એન્સાઈક્લોપીડિયા) ગણાયેલા પ્રબોધ જોશી **તખ્તાપરક નાટ્યલેખનના બીજા તબક્કાના** પ્રમુખ લેખક છે.

અમદાવાદના રંગમંડળનું બીજું એક પ્રદાન, તે રંગલો તરીકે જાણીતા નટ-લેખક જયંતી પટેલ. "રંગમંડળ"ના "ડ્રૉઈંગરૂમ થિયેટર"ના આયોજનમાં ચાર રૂપિયાના સભ્યપદે બાર નાટકો વર્ષે પ્રેક્ષકોને જોવા મળતાં. નટો જાતે લખે, અભિનય કરે, પરદા બાંધે, ને જાતે જ મોઢે ચૂનો ચોપડે એવી કાર્યશાળાઓ (વર્કશૉપ્સ)માં જે અનેકોને તાલીમ મળી એમાં જયંતી પટેલ, ગિરીશ ભચેચ, ધનજંય ઠાકર વગેરે નોંધપાત્ર છે. જયંતી પટેલે આ દરમિયાન ઉમાશંકર જોશી, જયંતી દલાલ, નંદકુમાર પાઠક, પ્રબોધ જોશી વગેરેનાં એકાંકીઓ ભજવી લેખનનોય કસબ હસ્તગત કર્યો. એ પછી "રૂપક સંઘ"માં ધનંજય ઠાકરના દિગ્દર્શનમાં ન્હાનાલાલના

"જયાજયંત" નાટકમાં એમણે અભિનય કર્યો. મુંબઈમાં "ભારતીય વિદ્યા ભવન", "રંગભૂમિ", અને "પરાં પ્રવાસી" નામની સંસ્થાઓમાં અભિનય અને દિગ્દર્શનનો એમણે અનુભવ મેળવ્યો. ઉષા મલજીની આગેવાનીમાં "પરાં પ્રવાસી" સંસ્થા એકાંકી નાટકો લઈને મુંબઈથી પૂના અને ત્યાંથી ગુજરાતના ખેડા જિલ્લાનાં નગરો સુધી પ્રવાસો કરતી હોવાનું નોંધાયું છે. આઈ.એન.ટી.માં ફિરોઝ આંટિયાના દિગ્દર્શનમાં ધનસુખલાલ મહેતાના નાટક "રંગીલો રાજ્જા"માં અભિનેતા જયંતી પટેલને ખૂબ યશ મળ્યો.

આ દરમિયાન રેડિયો ઉપર "રંગલો" નામે એમનાં એકાંકીઓ રજૂ થતાં રહ્યાં. પરંપરિત (લોક)નાટ્યભવાઈની વેશશૈલીએ લખાયેલી "સરવાળા-બાદબાકી" લઘુનાટિકાઓ જયંતી પટેલનું નોંધપાત્ર પ્રદાન છે. એક-પાત્રી લેખન અને ભજવણી તેમની વિશિષ્ટતા છે અને "મારા અસત્યના પ્રયોગો" એનું સફળ ઉદાહરણ છે. જયંતી પટેલે આ પહેલાં "નેતા-અભિનેતા" નાટક રજૂ કર્યું હતું. રેડિયો પરની એમની પંદરેક વર્ષ ચાલેલી સામાહિક નાટ્યશ્રેણી "વેશ ગ્રાગ્ર રાત ટૂંકી" પણ એટલી જ લોકપ્રિય હતી.

રેડિયોથી આકર્ષાઈને એકાંકીલેખન તરફ વળેલાં રંભાબહેન ગાંધીનો પણ પહેલો સંગ્રહ "કોઈને કહેશો નહીં" 1951માં પ્રસિદ્ધ થયો હતો. સ્ત્રીસ્વભાવની વિલક્ષણતા, સાંસારિક પાત્રાલેખન, ઘરગથ્થુ વાર્તાલાપ અને ઉદ્દેશપૂર્ણ નિરૂપણ હોવા છતાં એકાંકીઓમાં વિપુલ પ્રદાન ("રોજની રામાયણ" અને "ચકમક" – 1953) કરનાર રંભાબહેનનું એકાંકીવિધાન શિથિલ જણાય છે. જોકે શાળા-કૉલેજોના ઉત્સવોમાં અને સ્ત્રીમંડળોના કાર્યક્રમોમાં એમની નાટિકાઓ અવારનવાર ભજવાતી રહી છે.

એ જ રીતે ધનસુખલાલ મહેતાનાં મૌલિક અને રૂપાંતરિત પાંચેક ડઝન અભિનેય એકાંકીઓ, તો વળી ગુલાબદાસ બ્રોકર ("જ્વલંત અગ્નિ"), ફિરોઝ આંટિયા ("છ નાટકો"), ચીનુભાઈ પટવા ("શકુન્તલાનું ભૂત"), પ્રાગજી ડોસા ("ચરણરજ"), નંદકુમાર પાઠક ("રુદ્રમાળ") વગેરે નોંધપાત્ર એકાંકીલેખન છે.

ક્યારેક માત્ર પ્રસંગ-નિરૂપણ તો ક્યારેક માત્ર સંવાદલેખને અટકી પડતી "એકાંકી" નામધારી અસંખ્ય રચનાઓ સુબદ્ધ કલાઘાટ પામ્યા વિના લખાતી અને ભજવાતી તો રહી જ. નાટ્યકસરત માટે, નવો સાહિત્યપ્રકાર ખેડવા માટે, કે રેડિયોપ્રસારણના મહારાક્ષસને નીરવા માટે લખાયેલી હજારો નાટ્યરચનાઓ પછી પણ બહુ જૂજ લેખકો જ અભિનેય એકાંકી અને એ પછી પ્રલંબ નાટક સિદ્ધ કરી શક્યા. અલબત્ત, ઉત્સવે "નાટક કર્યા"નો સંતોષ એનાથી નટો-દિગ્દર્શકોને મળે અને આયોજકો "સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ"માં રસ લીધાનો ડોળ ઘાલી શકે ! તે છતાં એમાંથી કેટલાય નટો-દિગ્દર્શકો તાલીમ લઈને પ્રલંબ નાટકો તરફ વળ્યા છે, એ તખ્તા પરકતાના બીજા તબક્કાની મોટી સિદ્ધિ ગણાય.

એકાંકી-લેખન ભજવણીનાં આ લક્ષણો દેખા દે છે છેક આ સદીના સાતમા દશકના મધ્યાહ્‌ન (1965) સુધી; અને ત્યારે ગુજરાતના કેટલાક ઉત્સાહી જુવાનિયાઓ યુરોપથી પારકી

અનુભૂતિ ફરીથી ઇમ્પોર્ટ કરી લાવ્યા – "એબ્સર્ડ" એકાંકીલેખન અને ભજવણીરૂપે !

પાંચ વરસના પડઘા

જોવા બેસો તો સાતમા દાયકાની શરૂઆતમાં વાર્તામાં સુરેશ જોશીએ, અને કવિતામાં ઉમાશંકર જોશીએ "છિન્નભિન્નતા" અને હતાશાનાં મૂઢત્વ અને અસંગતિ નિર્દેશી આપ્યાં હતાં વિશ્વભરના વાતાવરણમાં ! પ્રણાલીભંજકતા, ઉગ્ર આક્રોશો કે મૂલ્યહ્રાસનો નિર્દેશ અલબત્ત જરૂરી હતો, તે છતાં ઘણાકોને એકાંકીક્ષેત્રે જોમ-જુસ્સારૂપે પ્રગટ થયેલાં એ નિરૂપણો ગુજરાતનાં જીવન અને સંસ્કૃતિમાં "આરોપિત" થયેલાં લાગ્યાં છે. તખ્તાપરકતા પછી એકાંકીલેખનના આવા "યુ ટર્ન"ની પહેલી ત્રિપુટી તે – "એક ઉંદર અને જદુનાથ"ના લેખકો લાભશંકર ઠાકર અને સુભાષ શાહ તથા એની રજૂઆત કરનાર દિગ્દર્શક ડૉ. મીનુ કાપડિયા. 1966માં એની રજૂઆત અમદાવાદમાં થઈ. અનેકોને એમાં આયોનેસ્કોના "વેઈટિંગ ફોર ગોદો"નું અનુરણન સંભળાયું. તે છતાં એ પછી ગુજરાતનું એકાંકી એનું એ ન રહ્યું એ હકીકત તો સૌએ સ્વીકારવી જ રહી. આ જૂથના અન્ય સાથીદારો હતા આદિલ મન્સૂરી, ચીનુ મોદી, વિભૂત શાહ, મુકુંદ પરીખ, મહેશ દવે વગેરે. અને એમના સંગ્રહો તે – "ઙ" પ્રકાશન – "મેઈક બિલીવ" (વિવિધ લેખકો – 1957); તેમ "ડાયલનાં પંખી" (ચીનુ મોદી – 1967), "હાથપગ બંધાયેલા છે" (આદિલ મન્સૂરી – 1970), "રૂમનો ટી.બી. પેશન્ટ" (રમેશ શાહ - 1971), "બહારનાં પોલાણ" (સુભાષ શાહ – 1971), "મને દશ્યો દેખાય છે" (મહેશ દવે – 1973) વગેરે.

"સંસ્કૃતિ" નહીં "કૃતિ"નો આગ્રહ રાખનારા જડરૂઢિવિરોધી આ મોટાભાગના કવિમિત્રોએ "રે મઠ"માં હજી જાણે ગઈકાલે જ સાહિત્યિક ક્ષેત્રના વાડાઓ અને જડતા સામે રણશિંગું ફૂંક્યું હતું. એ તો કદાચ કરવા જેવું હતું. ચંદ્રવદન મહેતાએ પણ 1922માં એ કર્યું હતું, અને પછી સિત્તેર વર્ષ એમણે નાટ્યક્ષેત્રે ધૂણી ધખાવી હતી. જયશંકર 'સુંદરી'એ નવા થિયેટર માટે એવી જ ધૂણી ધખાવી હતી 1949માં "નાટ્ય વિદ્યા મંદિર"માં. એ ભૂંગળેય વગાડવા જેવી હતી. તો જશવંત ઠાકરે 1950થી વડોદરામાં અને 1970થી અમદાવાદમાં જે બુલંદ બૂમ પાડી હતી, એ હજી આજેય પડઘાયા કરે છે.

એ બધાંની સરખામણીમાં તત્કાલીન નટ-વ્યવસ્થાપકકેન્દ્રી ગુજરાતી રંગભૂમિનાં તરજુમિયાં નાટકોમાં વ્યક્ત થતાં નકલી ગુજરાતી જીવનને ચીતરીને વેપલો કરી ખાતા ધન કીર્તિલોલુપ નટ-વ્યવસ્થાપકોએ નાટકના નાદર હુન્નરની જે નાદારી નોંધાવી, એની સામે 'રે' મિત્રોનાં 'ઙ' નાટકોથી જે થવું જોઈતું હતું એ થયું નથી. કારણકે, એ બરાડાઓથી ગળાં બેસી જવા છતાં ન તો પેલાં પ્રોફેશનલ નાટકોને ઊની આંચ આવી, ન એમને આંબી શકાયાં. આ 'ઙ' કહેતાં પેલાં પાંચ એકાંકીઓ, કે એ પછી "એબ્સર્ડ" તરીકે ગણાવાયેલી ઉપર્યુક્ત રચનાઓ પાંચ-છ વર્ષ સુધી યુનિવર્સિટી-કૉલેજોના યુવક મહોત્સવોમાં ભજવાઈ જરૂર. એના સંગ્રહોય

થયા અને શોરબકોરેય ખાસ્સો થયો. પરંતુ શાળા-મહાશાળાઓના એ યુવક મહોત્સવો બંધ થતાંની સાથે જ એબ્સર્ડ થિયેટરનો એ વિદેશી પ્રવાહ ગુજરાતમાં જેટલો ઓચિંતો ફૂટી નીકળ્યો હતો, એટલો જ અચાનક બંધ થઈ ગયો. જાણે વયવિશેષ માટે જ વર્ગવિશેષ દ્વારા એ પ્રવૃત્તિ ચાલી હતી. ડૉ. મિનુ કાપડિયા પછી યુવક મહોત્સવ માટે કૉલેજોમાં આ "એબ્સર્ડ" નાટકોના દિગ્દર્શન માટે જતા અનેક જુવાન દિગદર્શકો તથા એના લેખકો સાથે વાત કરવાનો મને મોકો મળ્યો છે. પણ એમાંના કેટલાએ યુરોપમાં "એબ્સર્ડ" નાટકોની ભજવણી જોઈ છે, એ સવાલનો જવાબ મળ્યો નથી.

અલબત્ત, આગળ કહ્યું તેમ, 1966માં "એક ઉંદર અને જદુનાથ"ના પ્રયોગથી માંડી 1971-72માં (યુવક મહોત્સવો બંધ થતાં અને) "આકંઠ સાબરમતી"ની લેખકોની વર્કશોપ શરૂ થતાં સુધીમાં એકાંકી ક્ષેત્રે જે કંઈ બન્યું, એ પછી ગુજરાતનું એકાંકી એનું એ નથી જ રહ્યું, તે છતાં આ પાંચ વર્ષમાં "એબ્સર્ડ" એકાંકીના નામે જે ઘોંઘાટ થયો એના પડઘા પંદર વર્ષ સુધી સંભળાતા રહ્યા, કારણ કે એમાં "રે મઠ"ની પ્રણાલીભજંકતાનું સાતત્ય હતું.

આ પાંચ વર્ષના નાટ્યકારોએ એ વખતે જો યુરોપના પેલા "એબ્સર્ડ" નાટ્યકારો—આયોનેસ્કો, બૅકેટ, એલ્બી, આદામોવ વગેરેની 1965-66 દરમિયાનની નાટ્યકૃતિઓ "વાંચી" પણ હોત તો એમને ખ્યાલ આવ્યો હોત, કે એ વખતે એ સર્જકો તો "એબ્સર્ડ"માંથી પાછા વળી ગયા હતા !

પેલા પાંચ વર્ષના ઘોંઘાટ અને પંદર વર્ષના પડઘામાં ગુજરાતી એકાંકી (અનેકાંકી ત્યારે કોઈએ ન લખ્યું તેથી એકાંકી)ના **"એબ્સર્ડ વળાંક"** વિશે આટલું સમજાયું છે : "માણસ મુદ્રા ગુમાવી બેઠો છે. જાતઓળખ ઝંખી રહ્યો છે; વિસંગતિઓ અનુભવી રહ્યો છે, એનો સંવાદ તૂટી ગયો છે, એને ભય લાગે છે, એની ઉપેક્ષા થઈ રહી છે, એ પરાયાપણું અનુભવે છે" વગેરે. આ બધાંનું કારણ બીજું વિશ્વયુદ્ધ, હિરોશિમા, શહેરીકરણ, યાંત્રીકરણ અને રાજકીય વિચારધારાઓની હુંસાતુંસી ગણાવાય છે.

વૈશ્વિક સંચેતનાને સંવેદનશીલ કવિમાનસ ઝીલી પોતાનાં સર્જનમાં આલેખે, એ તો આવકાર્ય છે અને ગુજરાતના કવિ/સાહિત્યકારો એમાં પાછળ રહ્યા નથી. "એબ્સર્ડ" આયાત કરતી વખતે પણ તેઓએ એ જ કર્યું. પણ રંગભૂમિમાંથી લેખકને મળેલા જાકારાથી એ નાટ્યકારોનું રૂંવાડુંય ન ફરક્યું; તેઓને 1947 પછીના કોમી રમખાણોની દર્દનાક ચીસ ન સંભળાઈ; દાડિયા ખેતમજૂરોની ભૂખ ન દેખાઈ; અછૂતો નજરે ન ચડયા; શોષણ અને ગરીબાઈ સામે ઝઝૂમતા લોકો યાદ ન આવ્યાં, શિક્ષણ કે સંસ્કૃતિમાંના મૂલ્યહ્રાસ ન સમજાયાં; ગુજરાતના જીવનમાં એ વર્ષોમાં જે બની રહ્યું હતું, અથવા જે નહોતું બની રહ્યું એનાથી એમના કાન સરવા ન થયા !

આ નાટ્યકારોની આ પાંચ (જ) વર્ષની નાટ્યરચનાઓમાં વ્યક્ત થયેલી પીડા, વિષમતા, વિછિન્નતા વગેરે અનેકોને "હાથવગી ઢાંચાઢાળ સમસ્યાઓ" લાગી છે, એની કથાવસ્તુ

"અકળ સ્થળ-કાળમાં ચક્રાકારે ગતિ" કરતી અને "અકારણ ભેદભર્યું વાતાવરણ" આલેખતી જણાઈ છે; એમાં નિરૂપાયેલું જીવન બનાવટી, બેહૂદું અને અળવીતરું ભાસ્યું છે. એમાંની કોઈ કૃતિ (સરખામણી કરવાનો અહીં ઉદ્દેશ ન હોવા છતાં) "ચેર્સ", "રિનોસિરોસ" કે "પ્રોફેસર તરાને" જેટલી આસ્વાદ્ય બની નથી, ઊલટું આ જ નાટ્યકારોએ ગુજરાતી એકાંકી ક્ષેત્રે "આકંઠ-સાબરમતી"ની વર્કશોપ જેવી દશકવર્તી ઘટના પછી જે એકાંકીઓ લખ્યાં, તે ઉમદા અને સર્જનાત્મક છે; અને પરિણામે "એબ્સર્ડ" પછી એકાંકી-વિમુખ થયેલો આપણો ભાવક એકાંકી તરફ પાછો વળ્યો છે.

આકંઠ-સાબરમતી

મુંબઈમાં સાતમા દાયકાના અંતભાગમાં છબીલદાસ હાઈસ્કૂલમાં મરાઠી રંગભૂમિને નવી ચેતના આપવા કશાંય ઉપકરણો વિના ભજવણી દ્વારા નવાં નાટ્ય અને થિયેટરકર્મ કરવા જે પ્રયોગો થયા, એની યાદ અપાવતો પ્રયત્ન 1972માં વાર્તાકાર તરીકે જાણીતા થયેલા મધુ રાયે અમદાવાદમાં ઉસ્માનપુરાની વિદ્યાનગર હાઈસ્કૂલમાં લાભશંકર ઠાકર, ચીનુ મોદી, મનહર મોદી, મુકુંદ શાહ, હિંમત કપાસી, મુકુંદ પરીખ, રમેશ શાહ, હસમુખ બારાડી વગેરે લેખકો (અને શરૂમાં ક્યારેક અને પછીથી નિયમિતપણે નવોદિત નટો)ને ભેગા કરી આરંભ્યો.

લેખકો અઠવાડિયે એક નાટક લખી લાવે, એ વંચાય, નિર્મમ ભાવે એની ચર્ચા થાય; પછી લેખકો ઊભા થઈને એને ભજવે; ક્યારેક લેખક માત્ર વાર્તા કહે, પરિસ્થિતિ સમજાવે, લેખકો એને "ઈમ્પ્રોવાઈઝ" કરે; અને પછી લેખક એને શબ્દસ્થ કરે; બે-ચાર-પાંચ રિહર્સલ પછી એની રજૂઆત થાય. આખી પ્રવૃત્તિનો ઉદ્દેશ લેખકને તાલીમ આપવાનો, સર્જનમાં સહભાગિતા અને સહસર્જનમાં સહિષ્ણુતા વિકસાવવાનો તથા કૃતિને ભજવાતી જોઈ એની પ્રક્રિયામાંથી લેખકને પસાર કરવાનો હતો. આ લેખન અને ભજવણીની કસરતોની અસર મંચનસૂઝ ધરાવતા અને માત્ર લેખનસૂઝ ધરાવતા લેખકો પર જુદી જુદી થઈ. આખી પ્રવૃત્તિ સાથે કોઈ દૃષ્ટિવાન દિગ્દર્શક કે નટમંડળી સંકળાયેલાં નહોતાં. નાટ્યલેખકો જાતે આવડે એવો અભિનય કરતા. આ વર્કશોપને અંતે બે એકાંકીસંગ્રહો "આકંઠ" અને "સાબરમતી" પ્રસિદ્ધ થયા. એની કૃતિઓ, અને આ વર્કશોપ દરમિયાન લખાયેલી અન્ય કૃતિઓ બીજાં દિગ્દર્શકો અને નટમંડળીઓ દ્વારા જ્યારે રજૂ થઈ ત્યારે કેવાં રૂપરીતિ પામી એ જોઈને એના સર્જકો અને ભાવકો બંનેને ભજવણીના દ્વિજ કર્મનું મહત્ત્વ સમજાયું હશે જ. "આકંઠ સાબરમતી"ના વર્કશોપની આટલી મર્યાદા છતાં ઉસ્માનપુરાની એ હાઈસ્કૂલના પ્રાંગણમાં "એબ્સર્ડ"ને વિસરીને ગુજરાતનું એકાંકી નવો અવતાર પામ્યું, એ જ એ પ્રવૃત્તિની સૌથી મોટી પરિણતિ છે. આ વર્કશોપમાં નીવડેલાં એકાંકીઓમાંથી જે સ્મરણે ચડે છે, તેમાં મધુ રાયનાં "આપણું એવું" અને "કલકી", ઇન્દુ પુવારનાં "સી. શિવાભાઈ" અને "શમાંથી જન્મેલો", લાભશંકર ઠાકરનાં "ખૂન", "વૃક્ષ", "મનસુખલાલ મજીઠિયા" અને "બાથટબમાં માછલી" વગેરે અને

ચીનુ મોદીનાં "ફોટોગ્રાફર" અને "એટલે કે તમે" વગેરે નોંધપાત્ર છે.

મધુ રાયે એ પહેલાં બે અનેકાંકીઓ અને અનેક એકાંકીઓ ("અશ્વત્થામા", "ઝુમરી તલૈયા", "કાગડો-કાગડી" વગેરે લખ્યાં હતાં; લાભશંકર ઠાકરે એ પછી "મરી જવાની મજા" તથા "કાહે કોયલ" જેવી નાટ્યરચનાઓ પણ કરી છે. એ જ રીતે ચીનુ મોદી, ઇન્દુ પવાર, હસમુખ બારાડી, શ્રીકાંત શાહ, સુભાષ શાહ વગેરે પણ સક્રિય રહ્યા છે.

"તિરાડ" જેવા લાંબા નાટકના લેખક શ્રીકાંત શાહનો જીવનની નાટ્યક્ષમ ક્ષણો અને એના રંગભૂમિ-અવતાર વિશે વિશેષ અભિગમ છે. માનવસંબંધની સંકુલતા અને છદ્મ રૂપતાને પરિણામે લિસ્સી લપ્પટ બનેલી અભિવ્યક્તિ સામે મૃદુતાથી શ્રીકાંત લાલ આંખ કરે છે, અને પરિણામે એમનાં એકાંકી "એબ્સર્ડના અરધા દાયકા" દરમિયાન અને એ પછી પણ રંગકર્મીઓ અને ભાવકોને નવી ભોંય ભાંગનારાં જણાયાં છે. "આપણે સૌ આકાશ નીચે ઊભા છીએ" વગેરે એકાંકીઓ આ દશકનું મહત્ત્વનું પ્રદાન છે.

આ બધા લેખકોની કૃતિઓ અને એમની ભજવણીઓને જો તપાસવામાં આવે, તો એ બધામાં જે સમાન તત્ત્વો દેખાય છે, તે છે **શૈલીપરકતા** (સ્ટાઇલાઇઝેશન). "ઐતિહાસિક", "પૌરાણિક", "ગ્રીક", "સંસ્કૃત" કે "ભવાઈ" શૈલી (સ્ટાઇલ) તરીકે આ શૈલીપરકતા સમજવાની નથી, પરંતુ ભરતમુનિ જેને **નાટ્યધર્મી** કહે છે, તે મુજબ નાટ્યકાર જે "ફ્રેમ", દૃષ્ટિકોણ અને અભિગમથી નાટ્યક્ષણ પકડે અને પાત્ર, ભાષા, અને નિહિત-વાણી (સબ-ટેક્સ્ટ)થી એને નિરૂપે; અને નટ-દિગ્દર્શક રંગસ્થળ (એટલે કે તખ્તો કે એવાં કોઈ પણ મંચનસ્થળની જગ્યાને) **મંચનની ભાષાથી** પ્રયોજી નાટ્યધર્મી અભિવ્યક્તિ કરે – તે શૈલીપરકતા એ રીતે આયોનેસ્કોનું "ચેર્સ" અને જ્યાં જીનેનાં "મેઇડ્સ" કે "બાલ્કની" વગેરે નાટકો શૈલીપરક અભિવ્યક્તિ છે.

નળમાંથી ટપકતા પાણી કે દૂધનાં ઊભરાતાં ફીણને જોઈ રહેતો નાયક પોતાની સ્થિતિ જે બિંદુએથી વર્ણવે છે, એ "એબ્સર્ડ" નથી લાગતી (–"બાથટબમાં માછલી"). ધીમે ધીમે ઓગળતા જતા અસ્તિત્વનો "મનસુખલાલ મજીઠિયા"ને અનુભવ થાય છે અને એ માત્ર ડૂચો વળીને ખૂણે પડેલા પોતાના ઝભ્ભામાં નિરાકારતા અનુભવે છે, એ પણ મંચનક્ષમ **શૈલીપરક** દૃશ્ય છે. ધીમે ધીમે "વૃક્ષ" બની જતા દાદાને એના પુત્ર-પૌત્રો કાપીને ટેબલ બનાવી દે છે, એની પ્રક્રિયાય નવી નાટ્યક્ષણ સર્જે છે. "ખીચડી"ના ઓડકાર પછી યમદેવના ભયે સતત ખાધા કરતો માણસ, અને એથીય ત્રસ્ત થઈને યમદેવને શરણે જતો માણસ શૈલીપરકતાથી જ લાભશંકરે ચીતર્યો છે.

એવું જ મધુ રાયના "અશ્વત્થામા"માં દ્રૌપદીના ગર્ભને દર્ભ શરે વીંધવા અંધારે અથડાતા અશ્વત્થામાનું **શૈલીપરક** નિરૂપણ છે. "ચાહવું"થી "ઝેરવું" સુધીની ગતિ કે "આપણું એવું"માં ટેલિફોન બૂથ અને માણસની એકરૂપ મંચનક્ષણો શૈલીપરકતાથી જ પામી શકાય. "ઝુમરી તલૈયા" અને "કાગડા-કાગડી" સ્થળ અને સમયને નવો અર્થ આપે છે. શ્રીકાંત શાહ

એના "સાત હજાર સમુદ્રો" કે "એકાંતની અડાંઅડ"માં માનવમનનાં ઊંડાણોમાં એ જ સ્ટાઈલાઈઝ્ડ ઢબે ભાવકોને નાટ્યઅનુભૂતિ કરાવે છે. એ જ રીતે અસદ્થી ઘેરાયેલું દંપતી ઘંટડી વિના ટેલિફોન સાંભળે અને પછી તો ઘરની કોઈ પણ વસ્તુનો ટેલિફોનના માઉથ તરીકે ઉપયોગ કરે – એ ભરડો લઈ બેઠેલી સમકાલીન સામાજિક અનિષ્ટ પરિસ્થિતિનું શૈલીપરક આલેખન હસમુખ બારાડીએ "ટેલિફોન" એકાંકીમાં કર્યું છે. શહેરના ઘોંઘાટમાં ડૂબકીઓ ખાતો "હીરો" નોકરીની અરજીઓ પર ટિકિટો ચોડતાં જીભે લાગેલા ગુંદરથી તાળવે ચીટકી ગયેલી જીભે બૂમ પણ ન પાડી શકે, એ સ્થિતિએ એ "સંભવિત કાળ"માં જીવવા માંડે, એવા બારાડીના "હીરો" એકાંકીનું મંચન શૈલીપરકતા વિના થઈ શકે? પ્રલંબ એકાંકી "જનાર્દન જોસેફમાં" એટલી જ શૈલીપરકતા ફ્લાર્કોના કોરસ, યજ્ઞાદિના ક્રિયાકાંડ અને પૂતળું બનવા જાતે જ પોતાના માટે સ્ટૂલ લઈને ઈસુ ખ્રિસ્તની જેમ આવતા જોસેફમાં બારાડીએ આલેખી છે.

આ બધાં હજી ગઈ કાલે લખાયેલાં એકાંકીઓ છે. આ સદીના આઠમા-નવમા દસકનો એ ફાલ છે. કેટલાક એકાંકીકારો શૈલીપરકતાની દિશાએ આ લઘુનાટ્ય સિદ્ધિ કરી રહ્યા છે. એની અભિનયક્ષમતા તથ્યાપરકતાના બીજા તબક્કા કરતાં વિશેષ રીતે બહુપરિમાણીય છે, એ આ એકાંકીઓનાં અવારનવાર થયેલાં મંચનો પરથી ભાવકોને લાગ્યું જ છે. આ દિશાનાં વધુ પરિણામોની ભાવકો મીટ માંડીને રાહ જોતા બેઠા છે, કારણ કે લાભશંકર, મધુ, ચીનુ, શ્રીકાંત, બારાડી વગેરે હજી સક્રિય છે.

આખા આ છેલ્લા દાયકા દરમિયાન ઉત્સવો-મેળાવડાઓમાં એકાંકીઓની પરંપરિત રજૂઆતો, નાટ્યતાલીમ માટે એકાંકીઓનું મંચન તેમજ નાના-મોટા પાયે થતા ("ગુજરાત સમાચાર", "આઈ.એન.ટી." વગેરે) મહોત્સવોમાં અનેક એકાંકીઓ ભજવાતાં રહ્યાં છે; અને એ રીતે નટો-દિગ્દર્શકોને પ્રલંબ નાટકો માટે તાલીમ મળી રહી છે. જોકે નજર કરવા બેસીએ તો એકાંકીલેખને જેટલું કંઈ સિદ્ધ કર્યું છે, એના કરતાં ઓછું એના મંચનમાં સિદ્ધ થયું છે. ગુજરાતી "એબ્સર્ડ" એકાંકીઓનું જેવું બન્યું હતું, એવું જ ગુજરાતી શૈલીપરક એકાંકીઓનાં મંચનમાં બન્યું છે. મંચન વિના અધૂરપ અનુભવતો લેખક કેમ લખ્યા કરતો હશે, એ સમજવું મુશ્કેલ છે. તે છતાં અમદાવાદની નાટ્યસંસ્થાઓ "હઠીસિંગ વિઝયુઅલ સેન્ટર", "સમસિંધુ", "કોરસ", "ગૅરેજ સ્ટુડિયો થિયેટર" અને વડોદરાની "રંગાવલિ"નાં કેટલાંક એકાંકી-મંચનો ભાવકોની દાઢમાં રહી ગયાં છે. આ બધામાં નિમેષ દેસાઈ અને ભરત દવેના પ્રદાનને ખાસ નોંધવું જોઈએ, તો બીજી બાજુ વડોદરામાં પી. એસ. ચારી વગેરે મંચનસૂઝ વિકસાવી રહ્યા છે.

આઠમા દાયકાની શરૂઆતમાં ગુજરાતમાં તત્કાલીન સામાજિક પરિસ્થિતિને ઝીલતાં શેરી નાટકોનો તરંગ ઊઠયો. ઉત્સાહી યુવક-યુવતીઓ અને સ્ત્રીમંડળો એમાં સક્રિય બન્યાં. એ દરમિયાન બંગાળના લેખક-દિગ્દર્શક બાદલ સરકારે અમદાવાદમાં ચારેક નાટ્યાતાલીમ ..શાળાઓ યોજી. ત્યારબાદ થોડો વખત ફરી નવી રીતે શેરી નાટકો ભજવાયાં. જોકે ચાલુ

દસકની નાટ્યાત્મક ઘટનાઓ હજી પણ તખ્તા પર કે શેરીઓમાં મંચન-અભિવ્યક્તિ પામી શકી નથી. એમાં શરૂ થઈ ટેલિવિઝનની પ્રાયોજિત સિરિયલો અને નાટ્ય કાર્યક્રમો. ઝડપી વ્યાપક પહોંચ, ઝગમગાવતાં વીજાણુ સાધનો અને ત્વરિત આર્થિક લાભથી આકર્ષાયેલા લેખકો-નટો રંગભૂમિથી વિમુખ થયા, અને પ્રેક્ષકો "ગૃહે સ્થિત" થયા. આ પ્રક્રિયા અલ્પજીવી જ હશે, એવી આપણે આશા રાખીએ.

આ રીતે 1871-1921 (પારસી નટો-લેખકો દ્વારા) **તખ્તાપરકતાનો પહેલો તબક્કો;** 1922-1930 (બટુભાઈ – પંડ્યા વગેરે દ્વારા) **સાહિત્યિક નવએકાંકીઓનો રચનાકાળ;** 1930-40 (ઉમાશંકર વગેરે) **કવિઓ દ્વારા નાટ્યલેખન;** 1940-50ની વચ્ચે (રેડિયો જેવા સમૂહ માધ્યમ અને નાટ્યમંડળીઓ દ્વારા આયોજિત મંચનથી જયંતી દલાલ વગેરેના) **સમાજાભિમુખ એકાંકીલેખનનો તબક્કો;** 1951-66 વચ્ચે (મડિયા, શિવકુમાર અને પ્રબોધ જોશી વગેરે દ્વારા) **તખ્તાપરકતાનો બીજો તબક્કો;** 1966થી પાંચ વર્ષનો **"એબ્સર્ડ"**નો વાયરો અને 1971 પછીનો એકાંકીલેખનનો **શૈલીપરકતા (સ્ટાઇલાઇઝેશન)** નો **તબક્કો** ગુજરાતી એકાંકીના 120 વર્ષના લેખન, ભજવણી તવારીખમાં સુસ્પષ્ટ તરી આવે છે. આ સવા સૈકામાં ઘણું થયું છે, એથીય ઘણું થઈ શક્યું હોત એ તો કહેવું પડે જ, તે છતાં એથી ય વધુ થઈ શકશે એવી આશા એની મથામણમાં શોધવા જવી પડે એમ નથી; અને એ જ એક મોટો સધિયારો છે.

પ્રકરણ 11

પ્રકીર્ણ

અત્યાર સુધીની તવારીખ પછી પણ થોડાંક ચિત્રો અને ધ્વનિઓ વગેરે રહી જાય છે. મુખ્ય મુખ્ય સ્તબકોના પ્રવાહો કે એમાં દેખાતા અભિગમોમાં એ બધું ઉલ્લેખાયું જરૂર હશે, પણ એ તંતુ પકડીને એ સ્થળે-સમયે આગળ નથી વધાયું, તેમાંનું થોડુંક મહત્ત્વનું અહીં સમાવ્યું છે :

એમાંય સહુ પહેલું, તે નાટ્યશિક્ષણ અને એની સંસ્થાઓના સ્નાતકોમાંથી કેટલાકે દાખવેલા ઉન્મેષો :

નાટ્યતાલીમ પછી

"નાટ્યવિદ્યા મંદિર"ની તાલીમ 1949માં શરૂ થઈ, એનું એક પરિણામ તે વડોદરા યુનિવર્સિટીમાં નાટ્યવિભાગની શરૂઆત. દિલ્હીમાં "ભારતીય નાટ્ય સંઘ" અને "રાષ્ટ્રીય નાટ્ય શાળા" (નેશનલ સ્કૂલ ઑફ ડ્રામા)ની તાલીમમાં, આ અભ્યાસક્રમો ધ્યાનમાં લેવાયા હતા. એવું જ પરીક્ષાબદ્ધ નાટ્યશિક્ષણ 1955થી થોડાં વરસો રાજકોટની સૌરાષ્ટ્ર સંગીત-નાટક અકાદમીમાં ચાલ્યું; જશવંત ઠાકરે 1960માં "હ.ક. આર્ટ્સ કૉલેજ," અમદાવાદમાં એકાદ દાયકો નાટ્ય વિભાગ ચલાવ્યો અને 1970થી ગુજરાત કૉલેજ અમદાવાદમાં નાટ્યવિભાગ શરૂ કર્યો. અત્યારે ગુજરાતમાં ભાવનગર અને સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટીઓ વગેરેના નાટ્યવિભાગોમાં તાલીમ અપાય છે. એની સાથોસાથ અવારનાર નાટ્ય શિબિરોનું આયોજન જુદી-જુદી સંસ્થાઓ કરે છે, જેમાં ગુજરાત સંગીત-નાટક અકાદમી; ગુજરાત, ઉત્તર ગુજરાત, સરદાર પટેલ, સૌરાષ્ટ્ર યુનિવર્સિટીઓ; "દર્પણ" (અમદાવાદ); આઈ.એન.ટી. – ગુજરાત સમાચાર; સાહિત્ય પરિષદ, હઠીસિંગ વિઝયુઅલ આર્ટ ગૅલેરી, અમદાવાદ; "ગૅરેજ સ્ટુડિયો થિયેટર", અમદાવાદ; "કોરસ" અને "સમસિંધુ" વગેરે સંસ્થાઓનો સમાવેશ થાય છે. આ તાલીમ અને નાટ્યશિબિરોએ રંગભૂમિ વિશે જાગૃતિનું તો મોટું કામ કર્યું જ છે, પરંતુ ઘણે અંશે પ્રયોગશીલ રંગભૂમિમાં નવા અભિગમો પણ દાખવ્યા છે. અભિનયકલા કે નિર્માણમૂલ્યોના દેશી વિદેશી વળાંકો ત્યાં ઝિલાયા હોય, એવું બધું આ સંસ્થાઓમાં બનવું જોઈએ, અને અમુક અંશે બન્યુંય છે. એનાં પ્રમાણ, સંખ્યા, સાતત્ય, ગુણવત્તા કે ઊંડાણ વિશે ક્યાંક ક્યાંક ઊણપો દેખાય છે; પણ એને તો જે તે સંસ્થાઓની કામચલાઉ મર્યાદાઓ આપણે

ગણી શકીએ.

નાટ્યતાલીમ સાથે સંકળાયેલાઓ – માર્કન્ડ ભટ્ટ, કૈલાસ પંડયા, જનક દવે વગેરેએ તો ઘણું કરવા ઇચ્છયું હોય, પણ એ હંમેશા નથી બન્યું, તેમ એ સંસ્થાઓના નાટ્યના અભ્યાસક્રમો પણ પુનર્આયોજન અપેક્ષે છે. એ જ રીતે એ સંસ્થાઓએ રેડિયો અને ટેલિવિઝનની તાલીમને સમાવી એને વિસ્તારવાનો પ્રયત્ન કર્યો પણ એ એટલો સફળ થઈ શક્યો નથી, એ પણ શોચનીય છે.

નાટ્યતાલીમ લઈ જે સ્નાતકોએ ફરીથી નાટ્યતાલીમ અથવા તો રંગભૂમિના પ્રાયોગિક ક્રમમાં ખૂબ મહત્વનો ફાળો આપ્યો છે એમનો આપણે અહીં પરિચય કેળવી લઈએ :

જનક દવે (જન્મ 1930) વડોદરાના વિશ્વવિદ્યાલયમાં અનુસ્નાતકની તાલીમ લીધા પછી થોડો સમય રાજકોટના સૌરાષ્ટ્ર સંગીત નાટક અકાદમી અને પછી પંજાબમાં પતિયાળાના નાટક વિભાગમાં નાટ્ય તાલીમ આપી 1971થી તેઓ ગુજરાત કૉલેજના નાટ્યવિભાગમાં જોડાયા. છેક 1988માં એમાંથી નિવૃત્ત થતાં સુધી ત્રીસ વર્ષની નાટ્યતાલીમ દરમિયાન અનેક રંગકર્મીઓને તૈયાર કર્યા. એ યુવાનો આજે રંગભૂમિ અને રેડિયો-ટેલિવિઝન સાથે સંકળાયેલા છે. જનક દવેએ ભવાઈઓ લખી, ભજવી અને એની તાલીમમાં પણ ઘણું પ્રદાન કર્યું છે. અત્યારે એવા જ સદાબહાર તરવરાટ સાથે નાટ્યશિબિરોનું સંચાલન કરે છે, અને નાટકોનાં નિર્માણોમાં ગૂંથાયેલા છે.

યશવંત કેળકર; મૂળે મરાઠી, પણ દિલ્હીની નૅશનલ સ્કૂલ ઑફ ડ્રામામાં તાલીમ લઈ વડોદરા નાટ્યવિભાગમાં જોડાઈ માર્કન્ડ ભટ્ટને સથવારે અનેક ગુજરાતી અને મરાઠી નાટ્યનિર્માણો કર્યાં. એમા સૌથી મહત્ત્વનાં, તે ચંદ્રવદન મહેતાનું "મદિરા", સુભાષ શાહનું "સુમનલાલ ટી. દવે" નોંધપાત્ર છે. મરાઠીમાં પણ એમણે નિર્માણો કર્યાં છે.

હ.ક. આટ્ર્સ કૉલેજનાં નાટ્ય વિભાગના શરૂઆતના સ્નાતક અરવિંદ વૈદ્યે યુવક મહોત્સવનાં નાટકોનાં દિગ્દર્શન પછી મુખ્યત્વે નટ તરીકે "નાટ્યસંપદા", અમદાવાદમાં કામ કર્યું. "વિઝયુઅલ આર્ટ સેન્ટર"ના "અંધાયુગ" નાટકમાં તેમણે અભિનય આપ્યો હતો.

એ જ રીતે ગુજરાત કૉલેજના સ્નાતક હિમાંશુ ત્રિવેદીએ 1975-80ની વચ્ચે "ધૂર્જટિ" સંસ્થા દ્વારા બાદલ સરકારનું "કાળો કામળો". અને "જનાર્દન જોસેફ", બાદલ સરકારનું "સરઘસ" અને "કીડીનો છેડો" વગેરે રજૂ કર્યાં.

આ દાયકા દરમિયાન "દર્પણ", "વિઝયુઅલ આર્ટ સેન્ટર", "ગૅરેજ" અને "સમર્સિધુ" સક્રિય રહ્યાં. પરંતુ મુંબઈ બહારની ગુજરાતી રંગભૂમિ વ્યાવસાયિક ધોરણે જે કામ કરતી રહી એમાં અભિનેત્રી ચારુ પટેલનું "દર્શન" થિયેટર, દિનેશ શુક્લનું "યંગ થિયેટર", દિલીપ ગઢવીનું "નટકલા" વગેરે લોકરંજક નાટકો કરતાં રહ્યાં. વિનોદ જાનીનું જૂથ છેલ્લાં વીસ વર્ષથી એમનું "પ્રીત, પિયુ ને પાનેતર" નાટક કરે છે, જેના હજારો શો થયા છે.

દિલ્હીના 'નેશનલ સ્કૂલ ઑફ ડ્રામા'માં અત્યારસુધીમાં ગુજરાતનાં અનેક

યુવક-યુવતીઓએ તાલીમ લીધી છે એમાં ભરત દવે, ગોપી દેસાઈ, રાજુ બારોટ, દિલીપ શાહ, ભાર્ગવ ઠક્કર, ડાયના ઠાકોર વગેરે નોંધપાત્ર છે. એમાંથી મોટા ભાગના ટેલિવિઝનમાં અને શક્ય હોય ત્યારે રંગભૂમિ સાથે સંકળાયેલાં છે.

ભરત દવેની "સમસિંધુ" નામની સંસ્થાએ પણ છેલ્લા દોઢ દાયકાની ગુજરાતી રંગભૂમિમાં ખૂબ મહત્ત્વનું પ્રદાન કર્યું છે. દેશી-વિદેશી ખ્યાતનામ લેખકોનાં જૂના અને નવતર નાટકોની એમની વિશિષ્ટ રજૂઆતોમાં આવે – મુનશીનું "વાહ રે મૈં વાહ !" ટોમ સ્ટોપાર્ડનું "આલ્બર્ટસ્ બ્રિજ", ચંદ્રવદન મહેતાનું "મદિરા", ગોગોલનું "ઇન્સ્પેકટર જનરલ", 'દર્શક'નાં અને શ્રીકાંત શાહનાં એકાંકીઓ, પન્નાલાલ પટેલનું "માનવીની ભવાઈ" (નાટ્યરૂપાંતર), અને "બરી ધ ડેડ"નો અનુવાદ "મુક્તધારા" (ટાગોર), "મેનાગુર્જરી" (રસિકલાલ પરીખ) વગેરે. ભરત દવે 'નવી' ગુજરાતી રંગભૂમિની એક એવી દૃષ્ટિ ધરાવે છે, જે પોતાની નાટ્ય-તાલીમની આગવી શક્તિથી પ્રયોજી શકે. અત્યારે પણ તેઓ સક્રિય છે.

ગુજરાત કૉલેજના શરૂઆતના સ્નાતકોમાંથી નોંધપાત્ર કામ કરનાર નિમેષ દેસાઈએ પોતાની "કોરસ" સંસ્થા દ્વારા અનેક દેશી-વિદેશી નાટકોના અનુવાદો ભજવ્યા – ચેહફ, બેકેટ, લોરકા, પિરાંદેલો વગેરે. એમાં સૌથી નોંધપાત્ર તે "વેઈટિંગ ફોર ગોદો", "કહો મકનજી ક્યાં ચાલ્યા ?", "જાલકા" વગેરે છે. નિમેષે પણ નાટ્યવસ્તુનું વૈવિધ્ય અને એની રજૂઆતની અભિનવશૈલીથી પ્રેક્ષકોને ખૂબ આકર્ષ્યા હતા. સર્વેશ્વરદયાલ સકસેનાના "બકરી" નાટકની રજૂઆતે ઈતિહાસ સર્જ્યો હતો.

કેતન મહેતાએ 1975-77 દરમિયાન ટેલિવિઝનમાં કામની સાથે થોડાંક નાટકો તૈયાર કર્યાં, એમાં "એક હતો દેવદાસ" વગેરે નોંધપાત્ર નાટકો હતાં. પરેશ નાયકનું નાટક "ફારગતી" દિલ્હી, એન.એસ.ડી. નાં સ્નાતક ડાયના ઠાકોરે રજૂ કર્યું હતું. અમદાવાદમાં મહેન્દ્ર જોષીએ પણ અનેક પ્રયોગશીલ નાટકો રજૂ કર્યાં.

વડોદરાની "શેક્સપિયર સોસાયટી"ની જેમ જ ગયા દાયકામાં અમદાવાદની "પ્લેકાર્ટ" નામની સંસ્થાએ વિજય પદકીની આગેવાની હેઠળ થોડાં અંગ્રેજી નાટકો રજૂ કર્યાં, એમાં ઝયાં જીનેનું "મેઈડ્સ" અને બાદલ સરકારનું "બાકી ઈતિહાસ" નોંધપાત્ર છે.

વડોદરા નાટ્યવિભાગના સ્નાતક રાજેન્દ્ર ભગતે અમદાવાદમાં ચાર રાષ્ટ્રીય નાટ્ય મહોત્સવો 1980થી અત્યાર સુધીમાં યોજી દેશનાં અનેક નામી નાટકોનો પરિચય એમની "રંગબહાર" સંસ્થા દ્વારા અમદાવાદની જનતાને કરાવ્યો. એ પહેલાં એમણે "શરમે ઝૂકે મોત" જેવાં નાટકો રજૂ કર્યાં હતાં.

આ તકે કલકત્તામાં શિવકુમાર જોષી, મધુ રાય, શ્યામ આશર, અત્રિકુમાર ભટ્ટ, જયંતિલાલ મહેતાની આગેવાની હેઠળ ત્યાંના ગુજરાતીઓ માટે "ગુજરાતી સાહિત્ય મંડળ" દ્વારા થયેલ સાહિત્ય અને નાટ્યની પ્રવૃતિને યાદ કરીએ. એમાં અનેક નામી-અનામી લેખકોનાં નાટકો રજૂ થયાં હતાં.

બાળરંગભૂમિમાં લીનાબેન મંગળદાસનું શ્રેયસ્ કલાતીર્થ, અમદાવાદ (1951થી); નામદેવ લહુટેનું "લિટલ થિયેટર" મુંબઈ (1964 થી); પન્ના શ્રેણિકભાઈનું "દિપાલિકા", અમદાવાદ (1963થી); ઉષા મલજીનું "બાલનાટ્ય શાળા", મુંબઈ (1960થી) અને વનલતા મહેતાની "બાલ નાટ્ય શાળા", મુંબઈ (1972થી) સક્રિય છે. 1978થી પાંચેક વર્ષ માટે નાટ્યકાર ઇન્દુ પુવારે અમદાવાદમાં "લિટલ થિયેટર"માં નાટ્યતાલીમ અને નાટ્યપ્રયોગો કર્યાં હતાં.

ગુજરાતનાં ચાર આકાશવાણીનાં અને બે ટેલિવિઝન કેન્દ્રો તથા મુંબઈના આકાશવાણી અને ટેલિવિઝનનાં કેન્દ્રો પરથી નિયમિતપણે નાટકો રજૂ થયાં કર્યાં છે. આ સદીના ચોથા-પાંચમા દાયકાથી રેડિયો પરનાં નાટકો પરથી તખ્તા માટેનાં જે એકાંકીઓ તૈયાર થયાં એની નોંધ આપણે "એકાંકી" પ્રકરણમાં કરી છે. નંદકુમાર પાઠકનો અંદાજ છે, કે દર વર્ષે આ સમૂહમાધ્યમ પરથી નાનાં મોટાં સાડા છસો નાટકો રજૂ થાય છે. એમાંનાં મોટા ભાગનાં મૌલિક હોય છે. મુંબઈનું ટીવી કેન્દ્ર 1972થી, ઇસરો-પીજનું ગ્રામટીવી કેન્દ્ર 1975થી અને અમદાવાદનું 1985થી શરૂ થયું. એમાં પણ આટલાં વર્ષોમાં અનેક લાંબાં ટૂંકાં નાટકો અને નાટ્યશ્રેણીઓ આવતાં રહ્યાં છે. એમાં પણ મોટાભાગનાં મૌલિક હોય છે. હવે વાત નીકળી છે, તો એટલું ઉમેરી દઈએ, કે ગુજરાતીમાં વાર્તાઓ, નવલકથાઓ, જીવનકથાઓ અને આત્મકથાઓ એટલા નાટ્યાત્મક મસાલાઓથી ભરપૂર અને ગુજરાતી જીવનની છાપવાળી છે, કે એનાં રૂપાંતરો (દા.ત. "માનવીની ભવાઈ", "પૂર્ણિમા", "મોનજી રૂદર" વગેરે) મૌલિક નાટકોની ખેંચની બૂમરાણો ઓછી કરી શકે, જો વિદેશી નાટકોની ઝેરોક્ષ કોપીઓ રજૂ કર્યાના મોહમાંથી દૂર રહી શકાય !

દિલ્હીની રાષ્ટ્રીય નાટ્યસંસ્થાના ભૂતપૂર્વ પ્રાધ્યાપક ગોવર્ધન પંચાલે છેલ્લા બે દાયકાથી અમદાવાદને પોતાનું કાર્યક્ષેત્ર બનાવી, "દર્પણ, "ભરતનાટ્યપીઠ", "સમસિંધુ" વગેરેનાં નાટકો માટે સન્નિવેશ રચના કરી આપી છે. "ગુર્જર સંસ્કૃત રંગમ્" દ્વારા મૂળ સંસ્કૃતમાં તેઓ નાટકો રજૂ કરે છે. એ જ રીતે મરાઠી, સિંધી અને હિંદી રંગમંચ પણ પોતાની રીતે સક્રિય છે.

આ દાયકાની શરૂઆતનાં ત્રણેક વર્ષોમાં બાદલ સરકારે ચાર કાર્યશાળાઓ (વર્કશોપ્સ) દરમ્યાન નટના આંગિક અભિનય અને વાચિક ધ્વનિઓમાંથી સર્જેલી "માણસ-માણસ વચ્ચે" નાટ્યલીલાએ પ્રેક્ષકોમાં રોમાંચ જગાડયો હતો. એના પરિણામે પણ પ્રોસેનિયમ થિયેટરની બહાર શેરીગલીઓમાં નાટ્યનિર્માણો થયાં. એમાં સૌથી વધારે સક્રિય બન્યાં, તે "ગૅરેજ સ્ટુડિયો થિયેટર", "અવાજ", "સંવેદન સાંસ્કૃતિક મંચ" અને "લોકકલા મંચ" વગેરે. શેરીનાટકોના બે રાષ્ટ્રીય મહોત્સવો ગુજરાતમાં થયા.

"ગૅરેજ સ્ટુડિયો થિયેટર" છેલ્લા દાયકામાં હસમુખ બારાડીનાં મૌલિક નાટકો "એકલું આકાશ" (દિગ્દર્શન નિર્મળ બિલ્ગી), "રાઈનો દર્પણરાય" (દિગ્દર્શન - અદિતિ દેસાઈ, જનક દવે); "આખું આયખું ફરીથી" (દિગ્દર્શન-જનક રાવલ, મન્વીતા બારાડી) રજૂ કર્યાં. આ

સંસ્થાએ બ્રેખ્ત, ડયુરેનમાટ્ટ, કાફકા અને ટોલર જેવાનાં પ્રશિષ્ટ જર્મન નાટકોના અનુવાદો પેશ કર્યા છે. અવારનવાર નાટ્યશિબિરો ઉપરાંત કેટલાંય શેરીનાટકોના અનેક શો રજૂ કર્યા છે.

નાટ્યવિવેચન

'નથી'ની બૂમો પાડવી ને આટલું ગણાવવા બેઠા પછીય કહી દેવાય, કે ગુજરાતમાં નાટક, રંગભૂમિ, વિવેચક, દિગ્દર્શક કંઈ નથી ! અને તે છતાં દોઢ સૈકાની 'જૂની' અને સાત દાયકાની 'નવી' રંગભૂમિ છે; એનાં નટો, નાટકો, લેખકોય છે; અને દિગ્દર્શકકેન્દ્રી સ્તબક પણ હતો. એટલે આ અસંતોષ કોઈને પહેલાં 'ફૅશન' લાગે, તો કોઈને હજી વધુ સારું કરવાની ઝંખના લાગે.

નાટ્યવિવેચનનું પણ એવું જ છે. નાટ્યપ્રવૃત્તિને ઉપકારક અને માર્ગદર્શક વિવેચન કદાચ થયું નથી, એ એક વાત; અને મુદ્રિત નાટ્યસાહિત્યનું વિવેચન વધુ થયું છે, એ બીજી વાત. તે છતાં આ વિવેચનોથી રંગભૂમિ પરની એની રજૂઆતને અસર પડી હોય, એવું ગુજરાતમાં બન્યું નથી. નાટ્યવિવેચનની થોડી તારીખો આ મુજબ છે :

રંગભૂમિ વિવેચન શરૂમાં નાટકના અહેવાલ તરીકે આવતું, અને એનો પહેલો નમૂનો 1853માં ફેબ્રુઆરીમાં "બૉમ્બે ટાઇમ્સ"માં મળે છે. "બોમ્બે ગેઝેટ" પત્રે દાદાભાઈ નવરોજીની આગેવાની હેઠળની પારસી કંપનીના ભરપેટ વખાણ કર્યા હતાં. 1855માં "રાસ્ત ગોફ્તાર" પત્રે તો પારસી નાટકોનાં તંત્રીલેખ લખીને વખાણ કર્યાં હતાં. એ પછી તો "ટાઈમ્સ ઑફ ઈન્ડિયા"એ નાટ્યવિવેચનની પ્રથા ચાલુ રાખેલી. રણછોડભાઈ ઉદયરામે ભવાઈને ભાંડવાની સાથે નાટ્યવિવેચન પણ કર્યા જણાય છે. અન્યોમાં નરસિંહરાવ દિવેટિયા, નવલરામ વગેરે વિદ્વાનો પણ અવારનવાર લખતા, ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીનાં નાટકોનાં પણ અનેક વિવેચનો ઉપલબ્ધ છે. નૃસિંહ વિભાકરે 1909માં તત્કાલીન રંગભૂમિ વિશે "ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ"માં એક નિબંધ વાંચ્યો હતો; અને 1923માં "રંગભૂમિ" માસિક પ્રસિદ્ધ કર્યું હતું. 1937માં "રંગભૂમિ પરિષદ" દરમિયાન પણ વિવેચન અને પૃથક્કરણનો વ્યવસ્થિત પ્રયત્ન થયો. એ પહેલાં "કૉલેજકન્યા" નાટક સામે ચંદ્રવદન મહેતાએ સભા-સરઘસો ગજાવ્યાં હતાં. એ પછી તો વર્તમાનપત્રો અને સામયિકો – "મુંબઈ સમાચાર", "જન્મભૂમિ", "સંદેશ", "ગુજરાત સમાચાર", "મોજમજાહ", "નવચેતન", "ગુજરાતી નાટ્ય", "એકાંકી", "ગ્રંથાગાર" વગેરેમાં ડી. જી. વ્યાસ, ધનસુખલાલ મહેતા, ચાંપશી ઉદેશી, રમણલાલ દેસાઈ, જયંતિ દલાલ, પીતાંબર પટેલ, બકુલેશ, જશવંત ઠાકર, રાધેશ્યામ શર્મા, શશીકાંત નાણાવટી, નટુ પટેલ, બકુલ ત્રિપાઠી, ઉત્પલ ભાયાણી, સતીશ વ્યાસ વગેરેએ નાટ્યવિવેચનો કર્યાં. ગયા દાયકામાં "ઇંડિયન એક્સપ્રેસ"માં થોડો વખત હસમુખ બારાડીએ અને તથા સંજય ભાવેએ, "ટાઇમ્સ ઑફ ઇંડિયા"માં બકુલ ત્રિપાઠી, વી.જે. ત્રિવેદી અને એસ.ડી. દેસાઈએ નાટ્યવિવેચનો કર્યા છે. આમાંના કેટલાંક પુસ્તકાકારે પણ પ્રસિદ્ધ થયાં છે, જેમકે જશવંત ઠાકરનું "નાટકને માંડવે", ઉત્પલ ભાયાણીનું "તર્જનીસંકેત", એસ.ડી.

દેસાઈનું "હેપનિંગ્સ" (અંગ્રેજી) વગેરે.

નાટ્યવિવેચક રંગભૂમિ પ્રવૃત્તિનો પ્રહરી, માર્ગદર્શક અને નીરક્ષીર વિવેકથી મેધાવી શક્તિઓને બિરદાવી, અલ્પજીવી સામયિક પ્રવૃત્તિ તરફ આંગળી ચીંધી શકે, એવો ઐતિહાસિક દૃષ્ટિવાળો હોય અને તખ્તાની સૂઝબૂઝથી લખી આખી પ્રવૃત્તિને વળાંક આપી શકે, એવો "સર્જનનો સાથી" હોવો જોઈએ. સમસંવેદક સર્જકની એની ભૂમિકા આખી પ્રવૃત્તિને ઉપકારક બની શકે. ગુજરાતમાં એવું કામ ઓછું થયું છે. પણ "નથી જ થયું"ની બુમરાણો પાડવા જેવું નથી એટલું અહીં નોંધીએ.

સ્વાયત્તતા અને સેન્સરશિપ

ગુજરાતી રંગભૂમિ – 'જૂની' સ્વાશ્રયે જન્મી અને લોકાશ્રયે વિકસી; જ્યારે 'નવી' રંગભૂમિ સ્વાશ્રયે જન્મી પણ સંસ્થાઓના આશ્રયે વિકસી. એ પછી એમાં બે ફાંટા પડયા. 'નવી વ્યવસાયી' પહેલાં લોકાશ્રયે અને પછી વચેટિયા દલાલોના 'કોન્ટ્રાકટાશ્રયે' ટકી રહી છે; જ્યારે 'પ્રયોગશીલ' રંગભૂમિ સ્વાશ્રયે જન્મી છે; સમૂહ માધ્યમોના અને ખાસ કરીને ફિલ્મ-ટેલિવિઝનના પ્રચાર પછી કોઈ દેશમાં ફક્ત લોકાશ્રયે જ 'પ્રયોગશીલ' રંગભૂમિ ટકી શકી નથી. એવું જ ગુજરાતનું છે.

લોકશાહીમાં રાજ્યનો આશ્રય ખરી રીતે તો લોકાશ્રય જ છે, ગણાવો જોઈએ. એથી રાજ્યની અકાદમીઓ કલા આશ્રયનાં માધ્યમો તરીકે રંગભૂમિના વિકાસને ઉપકારક બનવી જોઈએ. ગુજરાતની અકાદમીના ત્રણ દાયકાના અસ્તિત્વને સમાંતરે જ એની સ્વાયત્તતાની માંગ ઊઠી અને ચાલુ રહી છે. એનું એક કારણ નાટ્યકલા અંગેની એ મૂળભૂત સમજનું પણ છે, કે રાજ્યની પ્રવૃત્તિ અને નીતિરીતિના પ્રચાર-પ્રસાર માટે નાટ્યકલાનો ઉપયોગ કરવો ! એથી પ્રયોગશીલ રંગભૂમિને પૂરતું પ્રોત્સાહન મળવાને બદલે શક્તિ-સંપત્તિ પેલા કામમાં ખર્ચાઈ જાય (એવી જ સમજ કેન્દ્રમાં "સોંગ ઍન્ડ ડ્રામા ડિવિઝન", "ફિલ્મ્સ ડિવિઝન" અને સમૂહ માધ્યમોના ઉપયોગમાં પ્રવર્તે છે જ). એટલે સરકારી ખાતા તરીકે કામ કરતી અકાદમીઓ લોકાશ્રયનાં માધ્યમોને બદલે રાજ્યાશ્રયનાં માધ્યમો બની જાય, ત્યારે એના કોઈક પ્રકારના "કલ્ચરલ ઑડિટિંગ"ની અપેક્ષા રહે. જો કે તાજેતરમાં પી. એન. હક્સરની આગેવાની હેઠળ ઉચ્ચ સત્તાધારી સમિતિએ કેન્દ્રીય અને પ્રાદેશિક અકાદમીઓની પ્રવૃત્તિની સમીક્ષા કરી જોઈ છે.

એવો જ મોટો પ્રશ્ન સેન્સર બોર્ડનો છે. સંસ્થાનવાદી સરકારે આ મંચનકલાના પ્રભાવથી ડરી જઈને 1876માં પ્રતિબંધો મૂકેલા; 'જૂની' રંગભૂમિનાં કેટલાંય નાટકોને એમાં ટૂંપો દેવાયેલો. આ સંસ્થાનવાદી સરકારે ઇંગ્લૅન્ડમાં જે વર્ષ (1968)માં પોતાના દેશમાંથી રંગભૂમિ પરની સૅન્સરશિપને નાબૂદ કરી, એ જ વર્ષમાં ગુજરાતમાં "પ્રમાણપત્ર બોર્ડ"ના રૂપાળા નામે સેન્સરશિપ દાખલ કરવામાં આવેલી. એ વિશે પણ છેલ્લા સવા બે દાયકામાં ખૂબ

વિરોધો-આંદોલનો ચાલુ રહ્યાં છે. અશ્લીલતા રોકવાના મુખ્ય ઓઠા હેઠળ, કેટલાકને મતે, રાજ્યવિરોધી પ્રવૃત્તિ રોકવાનો આ સેન્સરશિપનો ઉદ્દેશ હોય તેમ જણાય છે. કારણ કે સેન્સરશિપ હોવા છતાં અશ્લીલ નાટકો રોકી તો શકાયાં નથી, તેમ "અશ્લીલ હોવાનું પ્રમાણપત્ર" મળતાં એના નિર્માતાઓ એને વટાવી ખાતાં હોવાનાં પણ ઉદાહરણો છે.

હજી ગયા વર્ષે ૭૪ જર્મન લેખક ફ્રાન્ઝ કાફ્કાના "ટ્રાયલ" પરથી થયેલા નાટ્યરૂપાંતર "જોસેફ કે. નો મુકદમો" વિશે સેન્સરશિપ સામે ફરીથી ગુજરાતભરનાં રંગકર્મીઓનો આક્રોશ ઊઠેલો. કેટલાકને મતે રંગભૂમિનો આ મુદ્દો લોકાશ્રયની જેમજ, લોકસ્વીકાર - અસ્વીકાર પર છોડી દેવો જોઈએ, અને એ રીતેય લોકતંત્રની પ્રણાલીની એમાં જાળવણી થવી જોઈએ.

મૂળ મુદ્દો તો આશ્રય વિના રંગભૂમિ હવે ન ટકે, તો કયાં તો રાજ્યાશ્રય લોકાશ્રયનું રૂપ ધારણ કરે, અથવા લોકોએ રચેલી સમૃદ્ધ સંસ્થાઓ રંગભૂમિને આશ્રય/માર્ગદર્શન આપે, એવું સૂચન આ છેલ્લા મુદ્દા પરથી કરવા જેવું લાગે છે.

"સમાંતરોનો આલેખ" વિશે

એને કદાચ, એ સંજ્ઞા નહોતી આપવી જોઈની; કારણ એમાં કોઈ રાસાયણિક કે ગાણિતિક સમાંતરો નથી મળ્યા, કે થિયેટરની આજુબાજુના જીવનમાં આમ બન્યું એટલે થિયેટરના 'દર્પણે' એ યથાતથ ઝિલાયું. થિયેટરે ક્યારેક કશુંય નથી ઝીલ્યું; ઊલટું ક્યારેક તો વિરોધાભાસ જ જણાયો છે; વળી ક્યારેક તો લાગ્યું છે કે પ્રજાની સમગ્ર ચેતનાને અને આ થિયેટર નામની સામાજિક કલાને કોઈ સ્નાનસૂતક નથી ! હા, એ લોકકેન્દ્રી ઘટનામાંય કોઈ એકલદોકલ કલાકાર જ ઘરને એકાંત ખૂણે બેસીને માનવમનનાં ઊંડાણો જોવા મથ્યો છે કે એવા કોઈએ પોકારેલો વિદ્રોહનો ગળાબેસ ઘાંટો એના જ કાનમાં ધાક પાડી ગયો છે !

...નહીં તો, ગઈ સદીના મધ્યાહ્નને આપણું પ્રથમ સ્વાતંત્ર્યયુદ્ધ ખેલાયું અને અંગ્રેજ સલ્તનતનો કોરડો વિંઝાઈ રહ્યો હતો, શોષણના કાવાદાવા ચાલતા હતા અને વહેમો-ગરીબી-અજ્ઞાન ભરડો લઈ રહ્યાં હતાં ત્યારે ભવાઈ જેવા લોકનાટ્યમાંથી પ્રોસેનિયમ આર્ક (દર્શન)ની પિક્ચર ફ્રેમે અને એના પડદાની પાછળ થિયેટરકર્મને ઢાંકીઢબૂરી નટપ્રેક્ષકનો સંબંધવિચ્છેદ થાય ? પણ એ થયો. કદાચ લોકચેતના એવો તત્કાલીન પડઘો નથી પાડતી હોતી, કદાચ થિયેટરમાં કે કોઈ પણ કલાપ્રકારમાં એવું સમાંતર ન શોધવું જોઈએ, કદાચ એને જરૂરી અભિવ્યક્તિ માટે કોઈ અન્ય જ સ્વરૂપ અને પ્રક્રિયા તથા સમય-શક્તિ-દર્શનની એને અપેક્ષા હોય છે. ઊલટું, એ ગાળાની અંધાધૂંધી અને બધાં ક્ષેત્રને સ્પર્શતો તક સાધુ પરિવેશ થિયેટરમાં એવું સલામત અને હૂંફાળું નાટ્યકર્મ નિર્લેપ ભાવે સર્જે છે કે કોઈનેય કૌતુક થાય. નટની રમણભૂમિની ચોથી દીવાલને તોડીને ચૂપચાપ જોવા આવેલા દર્શકોને પરદેશી ધૂંસરીનું ચાઠું દુ:ખતું નહોતું, 'હિંદુસ્થાને તો હરખાવાનું' હતું, એમના જેવા બનવાની હોંશ હતી, એમના પારિતોષિકે આપણા કવિને પિછાણી શકાય તેમ હતું; જાણે કોઈ 'ગિલ્ટ' નહોતો, કોઈ શૂરાતનેય કરી બતાવવું રહ્યું નહોતું...

હા, "ભર્તૃહરિ" નાટક જોઈને કેટલાક 'સાધુ' થઈ ગયા હતા, અને વેશ્યાનો ટોણો કોઈ બીજા સૂરદાસને "હૈયા સોંસરવોય ઊતરી ગયો" હશે; પણ બાકીના લાખો દર્શકો તો પોતાની તાળીઓના 'વન્સ મોરે' બેતબાજી દોહરાવતી વખતે થિયેટરકલા પરનો આર્થિક અંકુશ માણી રહ્યા હતા.

કારણ કે 'પ્રોસેનિયમ' આર્કની આયાત અને તત્કાલીન પ્રજાચેતનાને અસંગત થિયેટરકર્મની રજૂઆત રંગમંચેતર હિતો કરી રહ્યાં હતાં; આજની જેમ જ એની લગામ નાટકેતર હિતો સંભાળી રહ્યાં હતાં.

અને એમ જોવા જાઓ તો ભવાઈ-લોકનાટ્યની આખી ઘટના રાતિપ્રથાના વિદ્રોહે જન્મી, એના કલાકારે અપૂર્વ 'સ્ટાઈલાઈઝેશન'થી એને સંમાર્જી, લોકોની વચ્ચે – 'સાંપ્રત', 'ટૉપિકલ', 'લોકહિસ્સેદારીના નમૂના' તરીકે એને પાંચસો વરસ ખેલી. ને તોય આપણી ચૂંટણીઓ સુધી એ જ્ઞાતિપ્રથા ક્યાં સહુને હાથવગી નથી રહી? "અછૂતનો વેશ" આટલો ભજવાયા પછી, છેવટે એમને "હરિજનો" બનાવાયા પછી, તેઓ કેટલાં ગામડાંઓમાં જુદે કૂવેથી પણ પાણી ભરવા હજી ટળવળી રહ્યાં છે?

અને જો એનાથીય કંઈ પાયાનું બદલાતું ન હોય તો શા માટે કેટલાક લોકો 'પ્રચાર' અને 'માનસવટાળ' માટે આ કલાઓને કામે લગાડવા મથતા હશે? અથવા, 'પ્રચાર' કે 'માનસવટાળ' માટે અમુક તમુક લેખકે (દા.ત. બ્રેખ્ટ) આ કલાને પ્રયોજી છે એવી વિચારસરણીનાં "વળગણ"ની કાળી ટીલી આપણે એમને શાને ચોડતાં હોઈશું? કદાચ, એ બંને પક્ષોય અજાણપણે નાટકેતર-રંગમંચેતર હિતો જ હશે?

તે છતાંય કેટલાંક સમાંતરો તો સ્વયંસ્પષ્ટ નોંધનીય છે. ટિળક-ગાંધીનો પડઘો નૃસિંહ વિભાકરે એમનાં નાટકોમાં, "રંગભૂમિ" સામયિકમાં પાડ્યો જ છે. "લેખક માલિકનો સ્તબક" ત્યારે જ થયો છે, એ ટૂંકો છે; અને એ ટૂંકો જ હોય.

એ જ ગાળામાં 'નવી'ની 'જેહાદ' પણ સૂચક છે. ચંદ્રવદન મહેતાના "ધરાગુર્જરી" નાટકના ચાડિયા વગેરે કે 'નવી'ના પ્રથમ નટની એ ચાનક આજ સાત દાયકેય ક્યા કારણે રંગમંચની ઘટનાને 'કોન્ટ્રેક્ટ શો'ના સાગમટે નોતરાથી નાટકના નાત જમાડવા સુધી થિયેટર કલાને ઢસડી ગઈ હશે, વારુ? "ફરતા રંગમંચ" માટેની કાગારોળ, "તાલીમની આવશ્યકતાનું અરણ્ય રૂદન", "કોઈ વાંચતું-ભજવતું નથી"ની ચીસોની વચ્ચે નટ કે નટમંડળી કેમ પોતાની રમણભૂમિ ભાડે રાખવામાં સંતોષ માનતાં રહ્યાં છે? વિદેશથી આપણે આટલા વહેલા આયોનેસ્કો-બેકેટ વગેરે આયાત કર્યા, એ કરતાં આર્તુ-મેયરહોલ્ડ - બ્રેખ્ટ સમયસર આયાત કર્યા હોત તો? અથવા સ્વાતંત્ર્યને ચોથે વરસે જ ઉમાશંકરના 'હવેલી'માં ચિંધાયેલી આંગળીથી આપણા 'નિર્ણાયકો' સજાગ બન્યા હોત તો? કે પછી ચંદ્રવદનનાં એકાંકી "ધારાસભા"થી અણસમજમાં બી મરેલા 'બ્યૂરો ક્રેટો'ને આપણે ખુદ પડદા પાછળ ટેકો ન આપ્યો હોત તો?

આ સમાંતરો તો સુવિદિત છે. નટને અને ભાવકનેય મહોરાં તો ગમે અને ફાવે જ. પરંતુ ઓછાં વિદિત, ઓછાં જાહેર થયેલાં સમાંતરો – પરિબળો – તકસાધુઓ આ પુસ્તકની સાથેના આલેખમાં નથી જ નોંધાયાં. એમાં રહી ગયેલી ઊણપો-હકીકતદોષો - અજ્ઞાન સાભિપ્રાય નથી, પણ સમય અને સાધનોના અભાવે એ બન્યું હશે. આવા કામમાં સાધનોના અભાવના સી.સી. એ ખૂબ બરાડા પાડ્યા; મેં પણ એક દાયકા પહેલાં "નાટક સરીખો નાદર હુન્નર"

લખતાં નમ્રપણે ધ્યાન દોર્યું હતું. એ બધું કોઈ ચીંધી આપે, સાથોસાથ ઉપર કહ્યાં એવાં ઓછાં જાહેર થયેલાં સમાંતરોનોય હવે સ્વીકાર થાય, કોઈ એનું અર્થઘટન કરે, છેવટ આવો આલેખ થિયેટરકલાને સમગ્ર લોકચેતનાના ભાગ તરીકે જોવા આપણામાંથી કેટલાકને પ્રેરે, રંગકર્મીઓ જ રંગકર્મનાં હુકુમનાં પાનાં ખેલે એ નમ્ર ઉદ્દેશથી – થોડી સહાય અને વધુ તો જાતે – આ મહેનત કરી છે. ક્યાંક – ક્યારેક કોઈ સમાંતરની અપેક્ષાએ.

જોકે હવે આ છેલ્લા દાયકામાં ગુજરાતી રંગભૂમિમાં નવાં પરિબળો નિર્ણાયક બનતાં જણાય છે, એટલે હવે પછી નવા સમાંતરો આલેખાશે એવી શ્રદ્ધા છે એટલે આવા પરિશ્રમો સાર્થક લાગે છે.

મહત્ત્વના સંદર્ભગ્રંથો

"કાયા લાકડાંની, માયા લૂગડાંની", જયંતિ દલાલ, 1964.

"ગુજરાતી રંગભૂમિના ઘડવૈયા", ચંદુલાલ એમ. શાહ, પ્રકાશક – લેખક, 1973.

"ગુજરાતી રંગભૂમિનો ઇતિહાસ", ભાગ 1, જયંતિલાલ ત્રિવેદી, મધુકર રાંદેરિયા, 1989.

"ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યનો ઉદ્ભવ અને વિકાસ", ડૉ. મહેશ ચોકસી, પ્રકાશક ગુજરાત સંગીત-નાટક અકાદમી, 1965.

"ગુલાબ", નગીનદાસ મારફતિયા, 1862.

"ઘંટડી રણકે છે, પડદો ઊઘડે છે", મધુકર રાંદેરિયા, પ્રકાશક ષષ્ઠિપૂર્તિ સમિતિ, મુંબઈ, 1977.

"ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી – અધ્યયન", ડૉ. ભરત ઠાકર, ગૂર્જર, 1978.

"ડાહ્યાભાઈનાં નાટકો, મણકો એક થી ત્રણ", સંપાદક : જયંતિ દલાલ, પ્રકાશક ગુજરાત સંગીત-નાટક અકાદમી, 1969.

"તખ્તો બોલે છે", ભાગ 1-2, પ્રાગજી ડોસા, પ્રકાશક – કર્તા, 1978.

"થોડાં આંસુ – થોડાં ફૂલ", સંકલન – દિનકર ભોજક, સોમાભાઈ પટેલ, પ્રકાશક અસાઇત સાહિત્ય સભા, બીજી આવૃત્તિ, 1989.

"નાટક સરીખો નાદર હુન્નર", હસમુખ બારાડી, પ્રકાશક – પાર્શ્વ, બીજી આવૃત્તિ, 1995.

"ગત બે દાયકાનું ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્ય" (લેખ), જશવંત શેખડીવાલા, "ગુજરાત" દીપોત્સવી અંક, ઑક્ટોબર, 1981.

"સો પ્રેક્ષકોનું થિયેટર", જયંતિ પટેલ, સામયિક 'સમર્પણ'.

રંગાવલિ થિયેટર્સ, દસમો વાર્ષિકોત્સવ – પ્રકાશન, 1985.

"ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર" (અનુવાદ), કવિ નથુરામ સુંદરજી શુક્લ, ભાવનગર, 1911.

"પરમાનંદ ત્રાપજકરનું ગુજરાતી ધંધાદારી રંગભૂમિના સાહિત્યમાં પ્રદાન", ડૉ. કપિલાબહેન દવે (શોધનિબંધ).

"પારસી નાટક તખતાની તવારીખ", ડૉ. ધનજીભાઈ પટેલ, 1960.

"બાપુલાલ નાયક" સંકલન, પ્રકાશન – સુરેશ નાયક, 1980.

"રણછોડભાઈ ઉદયરામ, એક નાટ્યકાર તરીકે", ડૉ. સત્યદેવ ઇ. પટેલ (શોધનિબંધ).

"રસકવિ રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટનું ગુજરાતી રંગભૂમિના સાહિત્યમાં પ્રદાન", ડૉ. ચંપકલાલ ર. મોદી (શોધનિબંધ).

"રંગભૂમિ પરિષદ" (ગુજરાતી સાહિત્ય સભા પ્રકાશન) 1945.

"સ્મરણમંજરી", રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ, 1955.

"ગુજરાતી નાટ્ય" (લેખમાળા), "ઇતિહાસની દૃષ્ટિએ" : જયંતિલાલ ત્રિવેદી અને મધુકર રાંદેરિયા

"ગુજરાત" દીપોત્સવી અંક, 1971 "જૂની રંગભૂમિનો ભવ્ય ભૂતકાળ", ધનસુખલાલ મહેતા

ગુજરાતી નાટ્ય શતાબ્દી મહોત્સવ – સ્મારક ગ્રંથ, મુંબઈ, 1951.

"ત્રગાળા ભોજક હિતવર્ધક સમાજ અમૃત મહોત્સવ ગ્રંથ" (સંપાદક – રતિલાલ નાયક), 1975.

"મારો નાટકી અનુભવ", જહાંગીર પેસ્તનજી ખંભાતા, 1914.

"સાઠીનું સાહિત્ય", દેરાસરી, ગુજરાત વિદ્યાસભા, 1911.

"ગુજરાતની રંગભૂમિ", કાજી, સસ્તું સાહિત્ય, સંવત 2007.

"બિનધંધાદારી રંગભૂમિનો ઇતિહાસ", ધનસુખલાલ મહેતા, વડોદરા યુનિવર્સિટી, 1956.

"નાટ્ય ગઠરિયાં", ચંદ્રવદન મહેતા, ગાંડીવ, 1970.

"નાટ્યરંગ", ચંદ્રવદન મહેતા, ગ્રંથ નિર્માણ બોર્ડ (સાલ નથી આપી)

જયશંકર "સુંદરી"ની દિગ્દર્શનકલા, જશવંત ઠાકર, ગુર્જર, 1957.

"નાટકને માંડવે", જશવંત ઠાકર, ગુર્જર, 1975.

ગુજરાતી રંગભૂમિનાં 125 વર્ષનો સ્મૃતિ ગ્રંથ, માહિતી નિયામક, ગુજરાત રાજ્ય, 1978.

"નટવર્ય ઇડરનો 'અમૃત', લેખન સંપાદન, ચંદ્રકાન્ત મારવાડી, શ્રી મારવાડી સ્મૃતિ સમિતિ, અમદાવાદ, 1982.

"નૃસિંહાવતાર", ત્રિઅંકી નાટક, સંપાદક, ડૉ. ધીરૂભાઈ ઠાકર, ગૂર્જર, અમદાવાદ – 1955.

"નાટ્ય-રંગ", સંપાદક – વિષ્ણુકુમાર વ્યાસ, પ્રકાશક રંગભૂમિ, મુંબઈ, નવેમ્બર, 1957.

સ્વ. રસિકલાલ પરીખ સ્મૃતિ વિશેષાંક, "બુદ્ધિપ્રકાશ", એપ્રિલ, 1983.

"નાટ્ય કળા", પાંચ વ્યાખ્યાનો, ધીરૂભાઈ ઠાકર, ગૂર્જર, 1985.

"અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યની વિકાસરેખા ભાગ 1 અને 2", ડૉ. ધીરૂભાઈ ઠાકર, આવૃત્તિ બીજી, ગૂર્જર, અમદાવાદ – 1981.

"યશવંત પંડયા, સ્નેહી અને સર્જક", સંપાદકો – તખ્તસિંહ પરમાર, જયેન્દ્ર ત્રિવેદી, ભાવનગર, 1989.

"શિવકુમાર, વ્યક્તિ અને વાઙ્મય". સંપાદક – રઘુવીર ચૌધરી, રંગદ્વાર પ્રકાશન, અમદાવાદ, 1989.

"નાટક, નવમો દાયકો", વિનોદ અધ્વર્યુ 'પરબ', ફેબ્રુ, 1991, પ્રકાશક, ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ.

"ચં. ચી. મહેતા અમૃત મહોત્સવ સ્મરણિકા" પ્રકાશક, ગુજરાતી સાહિત્ય મંડળ, કલકત્તા, 1977.

"સુંદરી", વિશેષાંક, બુદ્ધિપ્રકાશ, આક્ટોબર, 1989.

"યુદ્ધોત્તર ગુજરાતી નાટક" (લેખ), સતીશ વ્યાસ, 'પરબ', પ્રકાશક, ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ, મે. 1991.

"અલગારી નટસમ્રાટ જશવંત ઠાકર", ભાગ 1-2, લેખક – મનુભાઈ પાલખીવાળા, માર્ચ 1986.

"મધ્યાન્તર", સન્માન સમિતિ, રંગમંચ, વડોદરા, 1989.

"નૂતન નાટ્ય આલેખો", લેખક – સતીશ વ્યાસ, આદર્શ પ્રકાશન, અમદાવાદ, નવેમ્બર, 1989.

"રંગલોક", લેખક – વિનોદ અધ્વર્યુ, આદર્શ પ્રકાશન, અમદાવાદ, માર્ચ, 1987.

"Enact, Gujartai Theatre Number" edited by Goverdhan Panchal, March, 1979.

"Enact - Darpana Issue, Sept./ Oct., 1982.

"The Indian Theatre", Adya Rangacharya, National Book Trust, New Delhi, 1971.

થિયેટર-કર્મ સૂચિ

નામ-સૂચિ

(મંડળી, નાટ્યકર્મી, કૃતિ, સામયિક વગેરે. કૃતિઓ અને સામયિકો અવતરણ ચિહ્નોમાં છે.)

Laserset by Fine Impressions, New Delhi and printed at
The Central Electric Press, New Delhi.